

जयशंकर प्रसाद : वस्तु और कला

प्रसाद ।

ले शक्ति-पिण्ड, करुणा का रस, सुन्दर सपनों का रग-रूप,
कुहरिल मुकुलों का ले योवन, भावों की मुक्ताभा अनूप,
तुमने सौंसों में भर गहरी उच्छल वासन्ती आत्म-स्फूर्ति—
रच दी मुसकानमयी मोहक, जीवन की शुचि मगला मूर्ति ।
दर्शन कर नयन सफल होते, होता जीवन का जय-निनाद,
रस-छदों के शिल्पी, प्रसाद/
—‘तरुण’



नेशनल
पब्लिशिंग
हाउस

2/35, असारी रोड, दरियागज, नयी दिल्ली-110002

जयशंकर प्रसाद : वस्तु और कला

जयशंकर प्रसाद के समस्त साहित्य का शोधस्तरीय
समग्र अध्ययन और मूल्यांकन

लेखक

रामेश्वरलाल खण्डेलवाल

पी-एच डी., डी. लिट्

नेशनल पब्लिशिंग हाउस

2/35 असारी रोड, दरियागज, नयी दिल्ली-110002

शाखा

चौडा रास्ता, जयपुर

ISBN 81-214-0680-3

मूल्य 400.00

नेशनल पब्लिशिंग हाउस, 2/35, असारी रोड, दरियागज, नयी दिल्ली-110002 द्वारा प्रकाशित /
द्वितीय संस्करण 1998 / सर्वाधिकार डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल / शब्दांकन उमेश
लेजर प्रिंटर्स, शाहदरा, दिल्ली-110032 द्वारा त्रिवेणी ऑफसेट में मुद्रित।

लेखकीय

(ग्रंथ के द्वितीय संस्करण के अवसर पर)

यह पुस्तक सन् 1968 में छपी थी। माग बराबर बनी रही। लगभग 30 वर्ष बाद अब फिर छपने की सुविधा हो पायी। संयोग कि इस समय, अस्सी वर्ष की आयु छूने की ओर, मैं निरंतर रुग्ण-शय्या में हूँ दोनों आखों में ठेठ पीछे तक रसौली, वार्धक्य-जन्य अनेकानेक शारीरिक व्याधियों से ग्रस्त। नियति का परोसा हुआ भी सहज स्वीकार। बहुत इच्छा थी कि नयी सामग्रियों के आलोक में मन-लायक सब कुछ थोड़ा-बहुत माज-निखार लूँ। पर अब वह लम्बा काम लग रहा है, संभव नहीं जान पड़ता। पाठक क्षमा करेंगे। जो है उससे ही मुझे सतोष करना पड़ रहा है। कुछ अत्यंत आवश्यक और साधारण-से लेखनी-स्पर्श से ही ग्रंथ का पुनर्मुद्रण जैसा हो पा रहा है। आगे सब-कुछ ठीक-ठीक करने का काम भविष्य में प्रसाद के समर्थ, प्रबुद्ध और समर्पित अध्येताओं-शोधकों के जिम्मे। प्रकृति में प्रतिभा और मनीषा का कोश असीम-अनंत है। मैंने तो कुछ आरम्भिक-सा ही करने का विनम्र प्रयास मात्र किया है। भावी पीढ़ियों को मेरे अग्रिम नमस्कार, प्रणाम। उनके कृतित्व से मुझे सुख मिलेगा।

नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नई दिल्ली का आभारी हूँ कि पुस्तक इस भारी महंगाई के दिनों में वे बड़ी प्रीति और उत्साह से छाप रहे हैं। मेरी शुभ कामनाएं।

विजयादशमी, 1997

—रामेश्वरलाल खण्डेलवाल

149 आर, एटलस रोड, सोनीपत (हरियाणा)

प्राक्कथन

प्रथम संस्करण

प्रस्तुत ग्रंथ आगरा विश्वविद्यालय की डी. लिट् की उपाधि के लिए स्वीकृत डॉ खण्डेलवाल के शोध-प्रबंध का मुद्रित रूप है। इसके सबंध में 'दो शब्द' लिखते हुए मुझे अनेक कारणों से सतोष का अनुभव हो रहा है। डॉ खण्डेलवाल के सुधीर व सुनिश्चित साहित्यिक-शैक्षणिक विकास-क्रम से मैं पिछले लगभग बीस-पच्चीस वर्षों से परिचित रहा हूँ; उन्हें निकट से देखने का अवसर भी मुझे काफी मिला है, उनकी प्रायः समस्त प्रकाशित कृतियाँ—सर्जनात्मक, आलोचनात्मक व शोधात्मक—का भी मैं यथासमय अवलोकन करता रहा हूँ। इतना ही नहीं, उनमें निहित उच्चकोटि की गुणवत्ता पर हार्दिक शुभाशंसा के साथ मैंने अपना समीक्षात्मक अभिमत भी प्रकट किया है। गुजरात प्रदेश के विकासमान सरदार पटेल विश्वविद्यालय में, जिसके साथ उसके जन्म से ही नाना रूपों में सबद्ध रहने का मेरा सौभाग्य रहा है, वे निष्ठा व क्षमता के साथ स्नातकोत्तर हिंदी-विभाग का संचालन कर रहे हैं। अध्यापक, शोधक-आलोचक एवं प्रशासक के दायित्वों का सफलतापूर्वक निर्वाह करते हुए भी, उन्होंने निर्वात दीप की तरह अपनी काव्य-साधना को अब तक प्रज्वलित रखा है। अतः यह स्वाभाविक ही है कि उनके इस प्रमुख ग्रंथ का प्राक्कथन लिखते समय उनके साहित्यिक व्यक्तित्व का क्रमागत निरंतर गतिशील व समृद्ध रूप मेरे मानस-चक्षु के सम्मुख समवेत रूप से उपस्थित हो उठे।

प्रस्तुत ग्रंथ में डॉ खण्डेलवाल ने वर्षों के कठोर श्रम के पश्चात् हिंदी के युगप्रवर्तक, महाप्राण साहित्यकार जयशंकर प्रसाद के सर्वांगपूर्ण अध्ययन की योजना को रूपाकार प्रदान किया है। मैं इस ग्रंथ के आरंभ तथा विकास के अध्ययन-मनन के सोपानों से अवगत रहा हूँ। यह ग्रंथ प्रसाद के अमर कृतित्व के विविध पक्षों पर, स्वच्छ, गंभीर और समाकलित अध्ययन प्रस्तुत करता है। विद्वान् लेखक ने अपनी कारयित्री प्रतिभा के बल से रस-चेता प्रसाद की गहन व मूलवर्ती चेतना को आत्मसात् करते हुए एक निस्संग शोधक की दृष्टि से कवि की प्रतिभा के मर्म का उद्घाटन किया है। इस ग्रंथ का सूक्ष्म-सुदृढ़ योजनासूत्र, तदनु रूप विषय-विवेचन तथा प्रौढ़ प्रतिपादन-शैली मेरे कथन के प्रमाण हैं। इस ग्रंथ में व्यक्त अनेक विचारों, मान्यताओं, तथ्यों, दृष्टि-भंगियों से विद्वानों का मतभेद संभव है—और वह होना ही चाहिए, क्योंकि ज्ञान-विकास और सत्य के अवगाहन की यही तो वैध प्रक्रिया है—किंतु, किसी विद्वान् या कृति से किसी प्रकार की तुलना न करते हुए, सामान्य रूप से मेरा यह

निश्चित मत है कि अपने आशय में अत्यंत गभीर और अपने स्वर में पूर्णतया सौम्य यह ग्रंथ हिंदी शोध आलोचना के क्षेत्र में एक महत्वपूर्ण कृति है।

डॉ खण्डेलवाल की साधना अविचल और उनका भविष्य उज्ज्वल है। मुझे विश्वास है, प्रसाद-साहित्य के गभीर अध्येता इस शोध-प्रबन्ध का स्वागत करेंगे।

आचार्य तथा अध्यक्ष, हिंदी-विभाग
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली
8-5-1968

—नगेन्द्र

भूमिका

(प्रथम संस्करण)

पूर्व सूत्र

सन् 1955 में 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य' नामक विषय पर पी-एच डी की उपाधि के लिए अपना शोध-कार्य सपन्न कर लेने पर मेरे मन में, अपनी रुचि-प्रवृत्ति के अनुरूप किसी एक ऐसे आधुनिक कवि को, अतरंग या गंभीर अध्ययन के लिए, चुनने की स्फुरणा हुई, जिसका अतस्सघटन प्रमुखतः प्रेम और सौंदर्य के सूक्ष्म तत्त्वों से ही हुआ हो। चयन-विषयक मेरे इस रुचि-वैचित्र्य के आधार मेरे मन में बहुत स्पष्ट थे। (1) प्रेम और सौंदर्य-विषयक अपने अध्ययन को एक विशाल युग के फलक (पूर्व-सपन्न कार्य लगभग एक शताब्दी की भूमि को लेकर किया गया था) से समेटकर, अधिक मनोनिवेश व एकाग्रता की दृष्टि से, अब एक ही कवि या साहित्यकार तक सीमित किया जाय, (2) अपने पूर्व अध्ययन का लाभ समेटकर उसका उपयोग करते हुए, उस अध्ययन को और अग्रसर करने का सहज सुयोग प्रदान कर सकने वाले किसी एक ही सुकृती के माध्यम से, सौंदर्य और प्रेम की चेतना को केंद्र में रखकर, उसके कृतित्व का समग्र अध्ययन किया जाय (क्योंकि उक्त तत्त्वों से पोषित-आलोकित अन्य विधाओं और साहित्यिक उपकरणों का अध्ययन भी मेरी प्रकृति-परिधि में ही पड़ता है) और (3) प्रस्तावित विषय डी लिट् के प्रबन्ध के लिए वाछित क्षेत्र प्रदान कर सकता हो। सुसयोग से प्रसाद पर ही आकर मेरी मति स्थिर हुई; प्रसाद-विषयक अध्ययन एक ही साथ मेरी सब आवश्यकताओं की पूर्ति का आश्वासन देता दिखायी पड़ा। प्रसाद-साहित्य के मर्मज्ञ पंडितों से साक्षात्कार व विचार-विनिमय करके मैं अपने विषय के औचित्य और शोध-सभावनाओं के प्रति उत्तरोत्तर पूर्ण आश्वस्त होता गया। विशेष कवि के रूप में प्रसाद के अध्यापन (जो सौभाग्यवश सन् '55 से आज तक जारी है) का सुयोग भी मेरे निर्णय की इस व्यावहारिकता के मूल में एक महत्वपूर्ण कारण व उत्साह बनकर रहा।

प्रस्तुत विषय पर अनुसंधान की आवश्यकता

पिछले लगभग 35-40 वर्षों से प्रसाद पर, हिंदी-समीक्षा के क्षेत्र में, ग्रंथ-निर्माण व स्वतंत्र लेखन-कार्य होता आ रहा है। प्रसाद-साहित्य के जितने भी स्थूल-सूक्ष्म पक्ष हो सकते हैं, प्रायः सभी पर विभिन्न स्तरों की सामग्री आज विद्यमान है। पर इस क्षेत्र का एक भाग ऐसा भी

दिखायी पडा, जिस ओर अभी दृष्टि कुछ विरल अपवादों को छोड़कर कम ही गयी। प्रसाद-साहित्य की विविध विधाओं (कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी आदि) पर तो कार्य हुआ,—कविता व नाटक के क्षेत्र में तो भव्य कृतिया प्रस्तुत हुई—किंतु उन विधाओं के क्षेत्रों में दीर्घकालीन चिंतन-मनन के परिणामस्वरूप उपलब्ध तथ्यों को विषय की आवश्यकता के अनुसार समेटते हुए, व्यापक तथ्यों की अवगति के लिए, प्रसाद के समग्र कृतित्व पर सामूहिक दृष्टि डालकर सुप्रतिष्ठित अथवा मान्य मानदण्डों पर प्रसाद की प्रतिभा के स्वरूप, गुण व उत्कर्ष को आकने-जाचने का गण्य परिमाण में एक भी सश्लिष्ट व गंभीर प्रयत्न सामने नहीं दिखायी पडा। प्रसाद-जैसे युग-निर्माता साहित्यकार के प्रति इस दिलाई ने मुझे आगे बढ़कर उत्तरदायित्व संभालने के लिए प्रेरित किया।

वस्तुतः किसी साहित्यकार के कृतित्व का खडश अध्ययन (अलग-अलग विधाए लेकर) चिंतन की स्पष्टता, परिपूर्णता व सूक्ष्मता की दृष्टि से अत्यंत आवश्यक है, प्रत्येक विधा पर स्वतंत्र रूप से उत्तरोत्तर सूक्ष्मातिसूक्ष्म समीक्षात्मक विचारणा, रचयिता के तलस्पर्शी मतव्य के आकलन-अवगाहन की दृष्टि से, अग्रसर रहनी ही चाहिए। पर इतना होते हुए भी इस पद्धति से साहित्यकार पुजीभूत, समन्वित या सश्लिष्ट जीवत प्रदेय सतोषजनक रूप में प्राप्त करने की पूरी आशा नहीं की जा सकती। यह तो तभी संभव है, जबकि विधाओं की क्षेत्रीय सीमाओं को लाघकर व्यापक दृष्टि से, मात्र कृतियों को या विधाओं को नहीं, किंतु समस्त कृतित्व को एक वस्तु समझकर उसे एक ही दृष्टि में भरकर देखा जाय और उसमें समान रूप से धडकती हुई चेतना को सुना जाय, समझा जाय। खंडित चेतना के द्वारा खंडित सत्य की ही उपलब्धि होगी (अवश्य ही विधा-विशेष की दृष्टि से तो वह सत्य पूर्ण होगा या हो सकता है), अखंडित की नहीं, और अखंडित चेतना को ग्रहण व आत्मसात् किये बिना साहित्यकार से जीवत व पूर्ण साक्षात्कार कम ही हो सकता है। स्वतंत्र रूप से प्राप्त, विविध विधाओं के शोध समीक्षात्मक सकलित परिणाम रासायनिक प्रक्रिया से समजित होकर, न्यून या अधिक नवीन परिणामों की उपलब्धि की संभावना निश्चय ही बढ़ाते हैं। अतः नवीन तथ्यों को उद्घाटित करने की दिशा में प्रयत्नशील चेतना के व्यापार द्वारा विधाओं की दृष्टि से पूर्ण किंतु व्यापक चेतना की दृष्टि से आंशिक या अपूर्ण परिणामों का गुफन करके कुछ नवीन या सूक्ष्मतर तथ्यों की अवगति का प्रयत्न अत्यंत आवश्यक है। हा, अवश्य ही परिणामों की उपलब्धि का परिमाण और गुण प्रयोग-परीक्षणकर्ता की बुद्धि व क्षमता के स्वरूप व सीमा पर ही आश्रित रहेगा, यह कहने की भी आवश्यकता नहीं। पर यह तथ्य है कि किसी भी साहित्यकार का वास्तविक प्रदेय हमारे समक्ष तभी आ सकता है, जबकि उसका सर्वांगीण व समग्र अध्ययन किया जाय और मानव-प्रयत्न की अखंड चेतना-धारा में रखकर उसका निरीक्षण-परीक्षण किया जाय। इस आधारभूत विश्वास ने ही मुझे नयी दिशा की ओर अभिमुख होकर आलोच्य विषय के चयन, नामकरण व रूपाकन की प्रेरणा, दृष्टि व चिंतन-शक्ति प्रदान की है।

प्रसाद पर उपलब्ध पूर्व-सामग्री · सिंहावलोकन

प्रसाद-साहित्य पर हिंदी-समीक्षा के क्षेत्र में आज प्रचुर सामग्री उपलब्ध है। यह सामग्री दो प्रमुख भागों में विभक्त की जा सकती है · (1) शोध और, (2) समीक्षा (शास्त्रीय या स्वच्छंद)। पहले प्रसाद-विषयक शोध पर दृष्टिपात करें। शोध के दो उप-विभाग किये जा

प्रबंध का वस्तुगत रूपायन इसी केंद्रीय तथ्य के द्वारा हुआ है। इस अध्ययन के उपयुक्त, विषय का नवीन रूप मे सर्वांगपूर्ण परिकल्पन व विश्लेषण-विवेचन इस प्रयास की मूल प्रेरणा व आधार-शिला है। इस अध्ययन में, विविध विधाओं के क्षेत्र मे हुई प्रसाद की उपलब्धि को विवेकपूर्वक ग्रहण करके उसे प्रसाद की समग्र उपलब्धि को आकने के लिए प्रयुक्त या समाविष्ट करने का प्रयास किया गया है।

2 प्रसाद के साहित्य का मेरुदंड उनकी आत्म-दृष्टि है वे काव्य को 'आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति' कहते हैं। प्रसाद जी की इस धारणा का तर्क और प्रमाण के आधार पर विस्तृत परीक्षण किया गया है।

3 काव्य और साहित्य के विभिन्न अवयवों या तत्त्वों पर प्रसाद के अपने जो सैद्धांतिक विचार हैं, उनकी कसौटी पर भी प्रसाद के साहित्य के प्रसंग-प्राप्त पक्ष को प्रत्येक प्रकरण मे परखा गया है, क्योंकि लेखक की निजी मान्यताएं भी, अन्य सुप्रतिष्ठित मान्यताओं की ही तरह, अपना एक विशेष व निजी महत्त्व रखती हैं, साहित्यकार की मूल चेतना और उसका सृजन उत्पादक-उत्पाद्य सबंध से प्रगाढ़ रूप में आबद्ध रहते हैं।

4 प्रसाद की प्रकृति-विषयक मूल चेतना के सम्यक् आकलन की दृष्टि से विज्ञान, दर्शन व साहित्य क्षेत्र में प्रकृति के उपयोग के स्वरूप व प्रक्रिया का स्वतंत्र विवेचन करके प्रकृति के साहित्यगत उपयोग या प्रयोग के स्वरूप को स्पष्ट रूप से उभारकर प्रकृति-विषयक चिंतन, भावन और विवेचन के स्तर पर प्रसाद की देन को स्पष्ट रूप से प्रस्तुत किया गया है। आचार्य शुक्ल के आलंबनगत प्रकृति-चित्रण के सिद्धांत का विस्तृत व तर्कसम्मत परीक्षण किया गया है। प्रकृति प्रसाद-काव्य की धडकती हुई चेतना है, अतः उसके आनुपातिक महत्त्व को ध्यान में रखकर ही उसके विशद अध्ययन में प्रवृत्त होना उचित समझा गया है।

5 प्रत्येक प्रकरण के विवेच्य विषय के विश्लेषण से पूर्व उसकी उपलब्धि या योगदान के स्तर को आकने के लिए आवश्यक मानदंड के निर्धारण हेतु सबद्ध साहित्य-उपकरण की, पूर्व और पश्चिम की साहित्य-तात्त्विक भूमि पर, यथासाधन व यथामति मीमांसा की गयी है और इस प्रकार चरम उपलब्धि को आंकने के लिए सब प्रकरणों में यह पद्धति एक अनिवार्य आयोजन के रूप में अपनायी गयी है।

6 प्रत्येक प्रकरण में निष्कर्षों की अवगति के समय प्रसाद को ऐतिहासिक पीठिका पर रखकर भी उनकी तात्त्विक उपलब्धि के स्वरूप व उत्कर्ष को भली भांति परखने का प्रयत्न किया गया है।

7 प्रसाद की समस्त पात्र-सृष्टि को वैज्ञानिक आधारों पर विविध वर्गों में विभाजित करके बाह्य वैविध्य और अंतर्वैचित्र्य नामक स्तंभों के अंतर्गत पात्रों का विशद अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

8 साहित्य-रूप, भाव व रस, विचार व दर्शन, चरित्र-चित्रण, इतिहास, सौंदर्य, कला, कल्पना आदि सभी प्रकरणों में प्रसाद की रचनाओं के अंतरंग अध्ययन पर आश्रित सामूहिक विश्लेषण के आधार पर अपने तथ्य निकाले गये हैं और पिछपेघण से बचने का पूरा-पूरा प्रयत्न करते हुए विषय के जिस पक्ष या जिन पक्षों में भी नवीन तथ्याकलन की अधिक गुंजाइश या सभावना दिखायी पड़ी है, उस दिशा में ही विशेष उद्योग किया गया है। जितने भी महत्वपूर्ण नूतन तथ्यों की उपलब्धि संभव है, वे सब प्रकरणों में निकाले गये हैं, और

अंतिम मूल्यांकन में प्रधानतः वे ही प्रामाणिक व आधारभूत रूप में रखे गये हैं, जिससे कि परिणाम असदिग्ध हों। प्राप्त तथ्यों को अपने दृष्टिकोण से सूक्ष्मतर सत्यों में परिणत करने से पूर्व उपलब्ध प्रामाणिक पूर्व-तथ्यों को भी अपने तथ्यों में सगुणित कर दिया गया है और इस प्रकार प्रकरणगत निष्कर्ष और प्रबन्ध के चरम निष्कर्ष को पुष्ट और निर्भ्रत बनाने का पूर्ण उद्योग किया गया है।

9 अध्ययन की समग्रता को ठोस वास्तविकता प्रदान करने के लिए विशद भूमिका पर प्रसाद-साहित्य का समग्र मूल्यांकन किया गया है और इसके लिए जितने भी आवश्यक व निर्विवाद स्वस्थ-साहित्यिक मानदण्ड कल्पित किये जा सकते हैं, उन सबका प्रयोग किया गया है। मानदण्डों के स्थिर करने से पूर्व तात्त्विक दृष्टि से उनकी परीक्षा पहले कर ली गयी है। मूल्यांकन का यह प्रकरण इस प्रबन्ध की एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि समझी जा सके, इस उद्देश्य से इसे समृद्ध बनाने का पूर्ण प्रयास किया गया है। मानदण्डों के परिकल्पन व निर्धारण में पर्याप्त सजगता बरती गयी है।

10 अलंकार के क्षेत्र में, रूढ ढंग के व अनावश्यक निरूपण को बचाते हुए व उपमान-चयन के विविध क्षेत्रों के आधार पर उपमानों का वैज्ञानिक ढंग से वर्गीकरण करते हुए, उपलब्ध स्थूल तथ्यों से सूक्ष्मतर तथ्य निकाले गये हैं, जो प्रसाद की समग्र चेतना के सत्य को आत्मसात् करने में विशेष रूप से सहायक हो सकेंगे।

11 विस्तृत विश्लेषण-विवेचन के बाद प्रसाद के तात्त्विक उत्कर्ष के स्वरूप व प्रकृति से आश्वस्त व संवर्धित होकर आगे सहज अनुमान (न्यायशास्त्र 'अनुमान' को जिस सीमा तक महत्त्व देता है, धूम्र अग्नि के अस्तित्व का प्रमाण है—बस उसी सीमा तक) के बल पर (क्योंकि अंतर्राष्ट्रीय धरातल पर तुलनात्मक अध्ययन मेरे दायित्व की प्रकृत सीमा से बाहर है) श्रेष्ठ भारतीय और अंतर्राष्ट्रीय साहित्य के धरातल पर प्रसाद के विश्व-साहित्यकारों में परिगणित किये जाने की संभावना का संकेत करके प्रकारांतर से प्रसाद-विषयक शोध की नवीन विस्तृत व उर्वर भूमियों का दिशा-निर्देश किया गया है।

12 प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त विशिष्ट अंग्रेजी व उर्दू शब्दावली तथा लोकोक्ति-मुहावरे भी छांटकर क्रमबद्ध रूप से प्रबन्ध के अंत में परिशिष्टों के अंतर्गत रख दिये गये हैं। ग्रथानुक्रमणिका अकारादिक्रम से रखी गयी है। इस प्रकार, उक्त बिंदुओं के माध्यम से, विषयवस्तु की दृष्टि से तथ्य-शोध व प्राप्त तथ्यों के नवीन पुनराख्यान द्वारा इस प्रबन्ध में प्रसाद-विषयक अध्ययन की परिधि को विस्तृत करने का प्रयत्न किया गया है।

शोध-दृष्टि व प्रक्रिया-प्रविधि

आधुनिक शोध-तंत्र विशारदों ने अपनी सूक्ष्म मनीषा से छानकर अनुसंधान के स्वरूप व उद्देश्य से संबंधित जो बहुमूल्य तात्त्विक शोध-दृष्टि साहित्य-क्षेत्र को प्रदान की है, उसे यथाशक्ति ग्रहण व आत्मसात् करते हुए मैंने अपने विषय का उपचार करने का प्रयास किया है। तथ्य-शोध व तत्त्व-बोध, प्राचीन ज्ञान व अर्वाचीन ज्ञान, समीक्षा व शोध वैज्ञानिक व मानवीय मूल्य, राष्ट्रीय व सांस्कृतिक, कलात्मक प्रक्रिया व वैज्ञानिक प्रक्रिया आदि विषयों पर शोध के कोण से जो तत्त्व-चिन्ता हुई है उसके परिणामों के आलोक में मैंने अपनी शोध की प्रकृति को ढालने का प्रयास किया है।

शोध-पडितों का विचार है कि शोध का विषय शोध की समस्या के रूप में ही प्रस्तुत किया जाना चाहिए, और यदि समस्या न बन सके तो विषय कम से कम जिज्ञासा और तर्क को सहज ही जागरित करने वाला तो अवश्य ही हो। मेरे विषय की मूल प्रकृति समस्यात्मक न होकर व्याख्यात्मक ही है। फिर भी, यद्यपि इस विषय में समस्या की प्रत्यक्ष नोक नहीं दिखायी पड़ती, तथापि प्रच्छन्न रूप में निहित एक समस्या—प्रसाद वस्तु क्या है, कैसे है, कितने हैं व उनकी साहित्यिक देन साहित्य-मात्र के धरातल पर कितनी है, कैसी है और कैसी समझी जा सकती है—निश्चय ही मेरी चेतना में आघत बनी रही है, जो मेरे विषय-निरूपण की आकृति-प्रकृति से प्रकट भी हो सकेगा।

सितंबर, 1964

प्रबन्ध की सक्षिप्ति

यहां प्रबन्ध में निरूपित विषय के विस्तार व परिधि से अवगत होने के लिए पाठको के लाभार्थ प्रबन्ध की सक्षिप्ति प्रस्तुत की जा रही है।

प्रथम प्रकरण में भारतीय और पाश्चात्य चिन्तन की भूमि पर रूप (form) तत्त्व का ऊहापोह करते हुए तथा प्रसाद की रूप-विषयक धारणा का उसमें समावेश करते हुए विवेच्य कवि के सभी साहित्य-रूपों का यथासंभव सूक्ष्म विश्लेषण किया गया है और कलात्मक रूप-निर्माण के क्षेत्र में प्रसाद की विशिष्ट देन को स्पष्ट किया गया है।

द्वितीय प्रकरण में भाव और रस का स्वरूप-विश्लेषण करते हुए तथा प्रसाद की तत्संबन्धी अपनी निजी चिन्ता को भी समाविष्ट करते हुए भावचित्रण व रस-सृष्टि की दृष्टि से प्रसाद के मौलिक वैशिष्ट्य को उद्घाटित किया गया है।

तृतीय प्रकरण में साहित्य में समस्त विधान में विचार व दर्शन की भूमिका को स्पष्ट करके प्रसाद की मनीषा व दार्शनिक अतर्दृष्टि के मूल मर्म को समझने का प्रयास किया गया है और एक विचारक व तत्त्वदृष्टि-संपन्न दार्शनिक के रूप में उनकी विशिष्ट उपलब्धि पर प्रकाश डाला गया है।

चतुर्थ प्रकरण में चरित्र-सृष्टि व चरित्राकन कला का विशद तात्त्विक विवेचन करते हुए व उसमें प्रसाद के विचार-बिंदु को अनुस्यूत करते हुए प्रसाद की चरित्र-सृष्टि व चरित्राकन-कला का सूक्ष्म विश्लेषण किया गया है और उक्त क्षेत्रों में प्रसाद के मौलिक प्रदेय को प्रस्तुत किया गया है।

पंचम प्रकरण में इतिहास, सभ्यता व संस्कृति के प्रत्ययों का तात्त्विक विवेचन करते हुए व इन प्रत्ययों का पारस्परिक अंतर स्पष्ट करते हुए प्रसाद-साहित्य का विस्तृत विश्लेषण किया गया है और इतिहासकार और साहित्यकार के समन्वित व्यक्तित्व की गभीर प्रसूति के रूप में उनके साहित्य के अवदान का महत्त्व आका गया है।

षष्ठ प्रकरण में 'प्रकृति' तत्त्व की विशद साहित्यिक व्याख्या करते हुए और विस्तृत विश्लेषण द्वारा प्रसाद-साहित्य में निरूपित प्रकृति की मार्मिक विशिष्टताओं को उद्घाटित

करते हुए प्रकृतिप्राण कवि के रूप में प्रसाद के गभीर आशय व तूलिका-कौशल को थाहने का प्रयत्न किया गया है।

सप्तम प्रकरण में 'सौंदर्य' तत्त्व की विशद छानबीन करके और प्रसाद की निजी सौंदर्य-दृष्टि की मार्मिकता को उद्घाटित करते हुए प्रसाद-साहित्य में निरूपित सौंदर्य के सभी पक्षों का साक्षात्कार कराने का प्रयत्न किया गया है और सौंदर्य के कवि के रूप में प्रसाद की मौलिक देन पर प्रकाश डाला गया है।

अष्टम प्रकरण में 'कल्पना' तत्त्व पर विचार करते हुए विस्तृत वस्तु-विश्लेषण द्वारा प्रसाद की कल्पना-शक्ति की सूक्ष्मता, गाभीर्य व उसके चरम उत्कर्ष को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है।

नवम प्रकरण में 'कला' पर तात्त्विक दृष्टि रसे विचार करते हुए कला के विविध अंगों व उपदानों को लेकर प्रसाद-साहित्य का विस्तृत-विश्लेषण किया गया है और कलाकार के रूप में उनका परीक्षण करते हुए ऐतिहासिक व तात्त्विक भूमियों पर उनकी मौलिक देन को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है।

दशम प्रकरण में 'मूल्य' और 'मूल्यांकन' के स्वरूप की विशद तात्त्विक चर्चा करते हुए और साहित्यिक मूल्यांकन के विविध स्पष्ट व सुपुष्ट आधारों को स्थापित करते हुए साहित्यिक मूल्यांकन के नाना गण्य आधारों पर प्रसाद-साहित्य का समग्र मूल्यांकन करने का प्रयास किया गया है। प्रसाद की चरम देन को निर्दिष्ट व स्थिर करने से पूर्व प्रबन्ध के सभी पूर्ववर्ती प्रकरणों के निष्कर्षों का पुनःस्मरण किया गया है, मान्य विचारकों की प्रसाद-साहित्य-विषयक मूल्यात्मक धारणाओं को प्रस्तुत किया गया है और निस्सग दृष्टि से उनके प्रायः सभी साहित्यिक गुण-दोषों का उल्लेख किया गया है, जिससे कि उनके चरम महत्त्व व मूल्य का अंकन एकांगी व असंतुलित न हो। प्रकरण के अंत में प्रसाद-साहित्य पर भावी शोध की दिशाओं व सभावनाओं पर भी दृष्टिपात किया गया है।

अंत में कुछ आवश्यक परिशिष्ट दिये गये हैं।

निवेदन व आभार-प्रदर्शन

सन् '55-'56 में पजीकृत विषय पर निर्मित यह प्रबन्ध सन् 1960-64 के बीच लिपिबद्ध किया जाकर सन् 1964 में आगरा विश्वविद्यालय में परीक्षणार्थ प्रस्तुत हुआ—और इस बात को आज लगभग चार वर्ष होने आये। मेरी बहुत इच्छा थी कि मुद्रण से पूर्व इसे सतोषजनक रूप में और भी समृद्ध-परिष्कृत कर लेता, किंतु विभाग, सकाय और विश्वविद्यालय के उत्तरोत्तर वृद्धिशील नित-नवीन दायित्वों और अन्य नानाविध क्रियाकलाप के अनवरत प्रवाह के बीच ऐसा करना पूर्ण प्रयत्न करने पर भी किसी प्रकार संभव नहीं हुआ। फिर, तत्कालीन चिंतन-प्रवाह और नवीन चिंतन-प्रवाह में सहज-सिग्ध गुफन व अन्विति स्थापित करना, प्रबन्ध के ताने-बाने व पोत को छेडे बिना (और इसका अर्थ हुआ प्रशात जल में ककड़ी डालकर उसे आद्यत तरंगित कर देना!) किसी प्रकार संभव भी तो न था। अतः प्रबन्ध को अब उसके मूल स्वरूप में ही—केवल अत्यावश्यक सस्पर्शों व जोड़-तोड़ के साथ, पाठकों के समक्ष प्रस्तुत किया जा रहा है। प्रबन्ध के परीक्षक-मंडल ने छोटे-बड़े जो दो-एक अत्यंत उपयोगी सुझाव दिये थे, वे यथासाध्य चिंतन-मननपूर्वक कार्यान्वित कर दिये गये हैं। एकाध सुझाव से मैं

अपने आपको सहमत न कर पा सका, एकाध सुझाव मेरे प्रबन्ध की नियत सीमा-परिधि से बाहर का ही था, एकाध सुझाव अत्यंत विस्तारापेक्षी या मेरी पहुँच व योग्यता के बाहर का था। फिर भी मैंने परीक्षक-मंडल के बहुमूल्य सुझावों को, पूर्ण सम्मान के साथ, कार्यान्वित करने का प्रयत्न किया है। अस्तु। जिन उत्साहवर्द्धक व प्रेरक शब्दों में परीक्षक-मंडल ने समवेत स्वर से प्रबन्ध की स्वीकृति की सन्तुति की है, उसके लिए मैं हार्दिक आभार व्यक्त करता हूँ।

इस प्रबन्ध की सपन्नता में न जाने कितने स्नेहियों, शुभैषियों, मित्रों, सहयोगियों व छात्र-छात्राओं का प्रत्यक्ष-परोक्ष बहुविध सक्रिय-मानसिक योगदान निहित है।

प्रबन्ध की आधारभूत रूपरेखा का स्वरूप-चिन्तन, विनिश्चयन व प्रस्थानोचित अंकन मैंने सन् 1955 में हिंदी के वरेण्य आचार्य डॉ० नगेन्द्र के बहुमूल्य सत्परामर्शों से लाभान्वित होते हुए किया था। मैं प्रबन्ध के प्रकाशन के क्षण उनके उस कृपापूर्ण साहाय्य का सानंद स्मरण करता हुआ उनके प्रति अपना हार्दिक आभार व्यक्त करता हूँ। दिवगत आचार्य नददुलारे वाजपेयी ने मुझे विषय की महत्त्व-गरिमा, उसकी शोधोपयुक्तता एवं विषय के विश्लेषण-विवेचन की मेरी आधारभूत दृष्टि के प्रति आश्वस्त करते हुए विचार-विमर्श व पत्र-व्यवहार के द्वारा अपने प्रौढ पाठित्य की ऊष्मा का लाभ प्रदान करने की कृपा की, इसके लिए मैं उनके प्रति श्रद्धावन्त हूँ। गुरुवर आचार्य प० केशवप्रसाद मिश्र, आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र, डॉ० जगन्नाथप्रसाद शर्मा एवं स्वर्गीय प० पद्मनारायण आचार्य (जिन्होंने 30 वर्ष पूर्व काशी हिन्दू विश्वविद्यालय की बी० ए० की हिंदी-साहित्य की सामान्य व ऑनर्स कक्षाओं में मुझे प्रसाद-साहित्य के रस की पहली उगली चटाई थी और जिनकी स्मृति आज बड़ी पावन, रोमाचक व लीनकारी है।) के प्रति भी मैं अपना हार्दिक आभार व्यक्त करता हूँ, जिनसे प्रसाद के साहित्य का मर्म थाहने में मुझे नाना भाति की सहायता प्राप्त हुई है।

मेरी पी-एच० डी के प्रबन्ध के निर्देशक मेरठ कॉलेज, मेरठ के हिंदी-विभाग के भूतपूर्व आचार्य एवं अध्यक्ष स्वर्गीय प्रो० कृष्णानन्द पत० का आभारपूर्ण मधुर स्मरण भी इस क्षण मेरे लिए अनिवार्य है, जिन्होंने मेरे मेरठ कॉलेज के कार्यकाल के दिनों में मेरी रुचि-प्रवृत्ति के अनुरूप विषय पर डी० लिट् का कार्य करने के लिए मुझे बार-बार प्रेरित करने की कृपा की थी।

एल० डी० आर्ट्स कॉलेज, अहमदाबाद के हिंदी-विभागाध्यक्ष मेरे चिर-स्नेही मित्र डॉ० रणधीर उपाध्याय ने मुद्रण से पूर्व इस प्रबन्ध को आद्यत व मनोयोगपूर्वक पढ़कर अनेक उपयोगी बातों की ओर मेरा ध्यान आकृष्ट किया और उसे शीघ्रातिशीघ्र मुद्रित रूप में प्रस्तुत करने के बार-बार तकाजे किये, इसके लिए उन्हें किन शब्दों में धन्यवाद दूँ। वे इसे देखकर संतुष्ट होंगे।

मेरे पुरातन छात्र और कालांतर में अपने निजी शोध-कार्य में मुझसे घनिष्ठ रूप से संबद्ध मेरे प्रिय शोध-छात्र डॉ० श्रीराम नागर ने प्रसाद-विषयक नाना जिज्ञासाएँ उठायी थी, जिनका समाधान भी इस प्रबन्ध में यथा-प्रसंग समाविष्ट है।

प्रबन्ध दिल्ली में मुद्रित हो रहा है—दूरी, समयाभाव व मुद्रण में विलंबजन्य व्यावहारिक असुविधाओं के कारण मैं यत्रस्थ ग्रंथ को संशोधनादि की दृष्टि से किसी भी सोपान पर नहीं देख पाया। मेरे सुयोग्य शोध-छात्र रघुवीरशरण 'व्यथित' ने दिल्ली में इस व्यावहारिक पक्ष

को श्रम व निष्ठा के साथ सभालते हुए मुझे पर्याप्त निश्चित रखा है, इसके लिए वे मेरे हार्दिक धन्यवाद के पात्र हैं। नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली के स्वामी श्री कन्हैयालाल मलिक ने, जिन्होंने छह-सात वर्ष पूर्व ही मुझे इस ग्रंथ के मुद्रण का दायित्व देने के लिए प्रतिश्रुत कर लिया था, अपने प्रकाशन-संस्थान के गौरव व प्रतिष्ठा के अनुरूप ही इस प्रबन्ध को सुरुचि व लगन से प्रकाशित करने में अपना उत्साह प्रदर्शित किया है, इसके लिए वे मेरी हार्दिक प्रशंसा के पात्र हैं।

प्रसाद-साहित्य का समय व सश्लिष्ट अध्ययन अत्यंत कठिन व गुरुतर कार्य प्रमाणित हुआ। पर मैंने अपनी शक्ति व मति के अनुरूप इसे करने का पूर्ण प्रयास किया है। फिर भी मेरी धारणाओं व मान्यताओं में न्यूनाधिक असंतुलन रह गया हो और जान-अनजान में प्रमाद हो गया हो तो इसके लिए मैं परिष्करणीय हूँ। पाठकगण प्रबन्ध की उपलब्धि उसके अगों व अशों में उतनी नहीं, उसके आशय व समग्रता में ही कही दूढ़ने की कृपा करें। प्रबन्ध की उपलब्धि के सबध में, अपनी ओर से, मेरा किसी भी प्रकार का कोई लबा-चौड़ा दावा नहीं है। है तो केवल यही कि मैंने अपने अधिगत सभी लघु-ह्रस्व साधनों के बल से प्रसाद को उनको मूल वास्तविकता में समझने का पूर्ण निष्ठात्मय प्रयास किया है। हा, यह भी न छिपाऊंगा कि मेरे काम्य आदर्श को देखते हुए इस कार्य से मुझे स्वयं को अब भी पूरा सतोष नहीं है।

अभी कुछ और शेष। इस प्रबन्ध के निर्माण में मेरी सहधर्मिणी सौभाग्यवती कान्तिबाला ने अपने दो बड़े ऑपरेशनों के बावजूद गृहस्थी की झंझटों व पल-पल की पाव-ककरियों से मुझे अधिकाधिक मुक्त रखकर एकाग्रता के साथ कार्यरत रखने में जो मौन व कठोर साधना की है, उसका बखान करके मैं उस तप के सौंदर्य को विकृत नहीं करना चाहता।

अतः मे निवेदन है कि यदि विद्वज्जन, शोधार्थी व प्रेमी पाठक इस प्रबन्ध की त्रुटियों, असंगतियों व अभावों की ओर मेरा ध्यान आकृष्ट करने की कृपा करेंगे तो मैं उनका आभारी होऊंगा और उनके रचनात्मक सुझावों से आभारपूर्वक लाभ उठाता हुआ ग्रंथ के द्वितीय संस्करण को यथासंभव समृद्ध बनाने का प्रयत्न करूंगा।

ग्रंथ के अंत में परिशिष्ट '6' व प्रश्नोत्तरी में आचार्य वाजपेयी जी के उत्तरों का प्रस्तुतीकरण उनकी लिखित स्वीकृति के आधार पर किया गया है।

यदि इस प्रबन्ध से साहित्य को, विशेषतः प्रसाद-साहित्य को कुछ भी योगदान हुआ तो दीर्घकाल का मेरा यह कठोर श्रम व्यर्थ नहीं जायेगा।

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिंदी विभाग
तथा डीन, कला-सकाय,
सरदार पटेल यूनिवर्सिटी
बल्लभ विद्यानगर (गुजरात)
अप्रैल, 1968

—रामेश्वरलाल खण्डेलवाल

अनुक्रम

प्रथम प्रकरण	प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त विविध साहित्य-रूप	1-43
	प्रकरण-प्रवेश व सामान्य	1
	साहित्य-रूप तात्त्विक चिंता	6
	साहित्य-रूप विषयक प्रसाद की धारणा	10
	प्रसाद के साहित्य-रूपों का अध्ययन विश्लेषण	13
	समीक्षात्मक निष्कर्ष	37
द्वितीय प्रकरण	प्रसाद-साहित्य में भाव व रस	44-74
	प्रकरण-प्रवेश	44
	प्रसाद की रस-दृष्टि	45
	प्रसाद द्वारा निरूपित भाव	46
	प्रसाद-साहित्य में रस व कतिपय विशिष्ट भावनाएँ	51
	समीक्षात्मक निष्कर्ष	69
तृतीय प्रकरण	प्रसाद-साहित्य में विचार, दर्शन और समस्याएँ	75-119
	प्रकरण-प्रवेश	75
	प्रसाद-साहित्य में विचार और दर्शन विश्लेषण	79
	प्रसाद-साहित्य में समस्याएँ	108
	विचार-क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय	111
चतुर्थ प्रकरण	प्रसाद-साहित्य में पात्र-सृष्टि चरित्र-चित्रण, संवाद व मनोविज्ञान	120-162
	प्रकरण-प्रवेश	120
	प्रसाद की चरित्र-चित्रण-विषयक धारणा व उसकी समीक्षात्मक व्याख्या	126
	प्रसाद की पात्र-सृष्टि	128
	प्रसाद की चरित्र-चित्रण कला (सिद्धांत और व्यवहार) विश्लेषण	137
	प्रसाद-साहित्य में संवाद	150
	प्रसाद-साहित्य में मनस्तत्व व अतर्द्वंद्व	151
	समीक्षात्मक निष्कर्ष	155

पचम प्रकरण प्रसाद-साहित्य मे इतिहास, सभ्यता व सस्कृति	163-206
प्रकरण-प्रवेश	163
साहित्य और इतिहास	164
साहित्य और सभ्यता	174
साहित्य और सस्कृति	176
प्रसाद-साहित्य मे भारतीय इतिहास, सभ्यता और सस्कृति विश्लेषण	178
प्रसाद-साहित्य में गत्यात्मकता का स्वरूप	195
समीक्षात्मक निष्कर्ष	198
 षष्ठ प्रकरण प्रसाद-साहित्य मे प्रकृति	 207-256
प्रकरण-प्रवेश	207
प्रसाद-युग में प्रकृति का नवीन उत्कर्ष और उसकी कारणभूत परिस्थितिया	207
प्रकृति दार्शनिक और साहित्यिक पृष्ठभूमि	209
प्रसाद की प्रकृति-विषयक धारणा	221
प्रसाद-साहित्य में प्रकृति विश्लेषण	224
समीक्षात्मक निष्कर्ष	246
 सप्तम प्रकरण प्रसाद-साहित्य मे सौंदर्य	 257-300
प्रकरण-प्रवेश	257
प्रसाद-युग में सौंदर्य की नवीन चेतना का उन्मेष और उसकी कारणभूत परिस्थितिया	259 -
सौंदर्य का स्वरूप	261
प्रसाद की सौंदर्य-विषयक धारणा	275
प्रसाद-साहित्य में सौंदर्य विश्लेषण	279 -
समीक्षात्मक निष्कर्ष	289
 अष्टम प्रकरण प्रसाद-साहित्य मे कल्पना	 301-321
प्रकरण-प्रवेश व सामान्य	301
प्रसाद-युग में कल्पना का नवीन उत्कर्ष व उसकी कारणभूत परिस्थितिया	303
कल्पना का स्वरूप . तात्त्विक चिन्ता	304
प्रसाद की कल्पना-विषयक धारणा	309
प्रसाद-साहित्य मे कल्पना . विश्लेषण	310
समीक्षात्मक निष्कर्ष	314

नवम प्रकरण	प्रसाद की कला	322-378
	प्रकरण-प्रवेश	322
	भाषा	327
	अलंकार-विधान	339
	छंद-विधान	345
	अभिव्यजना के सूक्ष्म प्रसाधन	350
	प्रसाद-साहित्य के विविध 'रूपों' में कला और प्रसाद की प्रगीत-कला	360
	कला-क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय ऐतिहासिक व तात्त्विक	364
दशम प्रकरण	प्रसाद-साहित्य का मूल्यांकन	379-440
	प्रकरण-प्रवेश	379
	मूल्य और मूल्यांकन तात्त्विक विवेचन	384
	मूल्यांकन के आधार मुख्य तथा गौण	391
	प्रसाद की उपलब्धि सुधी विचारको की दृष्टि में (गुण-दोष)	419
	निष्कर्ष व उपसंहार	424
परिशिष्ट		441-460
1	प्रसाद के ग्रंथों की कालक्रमिक सूची	442
2	प्रसाद-साहित्य में प्राप्त अंग्रेजी-शब्दावली	444
3	प्रसाद-साहित्य में प्राप्त उर्दू-शब्दावली	446
4	प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त विशिष्ट मुहावरे व कहावतें	448
5	ग्रथानुक्रमणिका तथा अन्य सहायक सामग्री	450
6	आचार्य प नन्ददुलारे वाजपेयी और लेखक के बीच हुए पत्र-व्यवहार से उद्धृत अंश	458

प्रथम प्रकरण

प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त विविध साहित्य-रूप

प्रकरण-प्रवेश व सामान्य

प्रकरण-सगति

मानव-ज्ञान की विविध शाखाओं में साहित्य का स्थान अत्यंत उच्च है। साहित्य के प्रयोजन¹ या उद्देश्य का अनुशीलन करने पर यह बात नितांत स्पष्ट हो जाती है। ऐसे महिमाशाली साहित्य का निर्माण भाव और विचार की आंतरिक संपत्ति से होता है। शुद्ध साहित्य का समस्त प्रसाद भाव की नींव पर ही खड़ा है। साहित्यगत भाव की उच्च प्रकृति का निर्देश करते हुए आचार्य शुक्ल लिखते हैं—“भाव क्षेत्र अत्यंत पवित्र क्षेत्र है।”² वे भाव-विशिष्ट साहित्य की साधना को कर्मयोग और ज्ञानयोग का समकक्ष ठहराकर जीवन में उसके गौरव का निर्देश व व्याख्यान करते हैं।³ ऐसी महती साधना स्वभावतः उच्चकोटि की प्रतिभा की अपेक्षा रखती है। प्रतिभा के उन्मीलन से ही मन की अरूप भावनाएँ एक प्रत्यक्ष रूप या आकार ग्रहण करती हैं। कल्पना प्रतिभा का उन्मेष है। कल्पना अपना अस्तित्व रूप-निर्माण में ही सार्थक करती है। भाव-संपन्न साहित्यकार अपनी आंतरिक सृष्टि को कल्पना की सहायता से बाहर व्यक्त करके एक विशेष मनस्तुष्टि का अनुभव करता है। पर यह बाह्य अभिव्यक्ति सटीक रूप में एक भीतरी ध्यान व धारणा शक्ति के ही सामूहिक उद्योग के परिणामस्वरूप उच्छलित होती है।⁴ सृष्टि पहले मानसी ही होती है। अभिव्यक्ति का क्रम तो बाद में है। कलाकार पहले, विश्वकर्मा की तरह, मानसी सृष्टि करके फिर उसे बाहर व्यक्त करता है। इस प्रक्रिया में रूप-निर्माण का समस्त कोशल निहित है। आंतरिक धूमिल-अस्पष्ट अनुभूति-राजि का बाह्य रूप-ग्रहण ही साहित्य का प्रथम परिचय या लक्षण बन जाता है। व्यक्त जगत् नामरूपात्मक ही है। निर्गुण सत्ता नाम व रूप में ही अपने को सर्वप्रथम अभिव्यक्त करती है।⁵ साहित्य, काव्य या कला के क्षेत्र में भी यही तथ्य पुष्ट होता है।

सृष्टि में रूप-तत्त्व के इस महत्त्व व क्रम को देखते हुए, प्रसाद-साहित्य पर विचार आरंभ करने पर रूप का विचार यहाँ सर्वथा प्रसंग-प्राप्त समझा जाएगा।

रूप या कला का क्षेत्र अत्यंत व्यापक है। सुविधा व स्पष्टता के लिए अभिव्यक्ति पक्ष के दो स्पष्ट प्रभेद किये जा सकते हैं—(1) रूप (सीमित अर्थों में, ढाँचा मात्र), और (2) कला, अर्थात्—भाषा, छंद, अलंकार, ध्वनि, गुण, रीति आदि सूक्ष्मतर अभिव्यजन साधन। हमने प्रस्तुत प्रकरण में प्रसाद-साहित्य के बाह्य ढाँचे पर विचार किया है। आरंभ में यह प्रकरण इसलिए रखा गया है कि किसी भी साहित्य-प्रकार या विधा की मूल कल्पना प्रातिभ ज्ञान द्वारा

पहले एक प्रकार के दिव्याभास (flash) के रूप में उसके रूप या ढांचे को ही लेकर हुआ करती है। कला का प्रकरण प्रबन्ध के अंत में रखा गया है और वह भी सकारण। साहित्य-विचार में सामान्यतः पहले कथ्य या विषय (अनुभूति, विचार आदि) पर पूरा विचार कर लेने के बाद ही कला पर विचार किया जाता है। प्रसाद-साहित्य के अध्ययन के लिए तो यह क्रम और भी समीचीन है, क्योंकि प्रसाद अनुभूति को ही अधिक महत्त्व देते हैं, रूप या कला को नहीं। रूप को सर्वप्रथम स्थान देना एक अनिवार्य आवश्यकता है, क्योंकि रूप (form of structure) पर ही वस्तु या अनुभूति की अभिव्यक्ति निर्भर करती है। इस दृष्टि से इस प्रकरण की आवश्यकता तथा उसका अवस्थान-क्रम दोनों ही सर्वथा उचित जान पड़ेंगे।

रूप का क्षेत्र

व्यापक दृष्टि से साहित्य में रूप का क्षेत्र असीम है। पहले तो साहित्य के रूपों या विधाओं और फिर उनकी प्रजाओं की गणना ही कठिन है। भाषा-रूपों, अलंकारों और छंदों या अभिव्यजना की सूक्ष्मातिसूक्ष्म प्रणालियों में वस्तुतः यह रूप ही आत्म-प्रसार कर रहा है। कवि की प्रतिभा के आन्तरिक या अविच्छिन्नत्व के अनुसार रूप भी अनंत है।⁶

रूप, शैली, कला और अभिव्यक्ति—इन चारों शब्दों के प्रयोग में इतना शैथिल्य दिखायी पड़ता है कि इस प्रकरण की मर्यादा बाधने के लिए पहले इन चारों की सीमा-रेखाओं पर विचार कर लेना आवश्यक जान पड़ रहा है।

रूप 'रूप' शब्द प्रायः सीमित व व्यापक दोनों ही अर्थों में प्रयुक्त होता है। सीमित अर्थ में यह ढांचा या बाह्य आकृतिमात्र का, और व्यापक अर्थ में वह काव्य या साहित्य के अभिव्यक्ति पक्ष मात्र का (जिसमें ढांचा—आकार और भाषा, छंद, अलंकार, ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति, सब-कुछ समाविष्ट है) द्योतक है। व्यापक अर्थ में यह प्रयोग 'साहित्य में वस्तु और रूप'—जैसी पदावली के प्रयोग से सुस्पष्ट है। वस्तुतः रूप बाहरी स्वरूप (features) को ही कहना उचित है। कोई व्यक्ति रूपवान हो सकता है, पर वह अनिवार्यतः सुंदर नहीं हो सकता। सौंदर्य बाह्य और आंतरिक चेतना है। बाह्य एवं आंतरिक सामंजस्य के बिना सुंदर नहीं कहा जा सकता। पर, पश्चिम के अधिकांश लेखकों ने 'form' को अत्यंत व्यापक अर्थ में लेकर उसे साहित्य तत्त्वचिन्ता में अत्यंत सूक्ष्म बना दिया है। पश्चिम में रूप के क्षेत्र के स्पष्ट पार्यव्यय का भी प्रयत्न हुआ है।⁷ टी एस इलियट ने, जिन्होंने विषय की प्रकृति के अनुरूप आकार कल्पित-आविष्कृत करने वाली बुद्धि को अत्यंत व्यापक अर्थ में विचार (Thought) का अंगभूत कहा है, कला (Grab-art of clothing and adorning) और रूप (form) में स्पष्ट पार्यव्यय किया है, और इस समस्त विस्तार को अतंतु कल्पना का ही कार्य माना है।⁸ इसी प्रकार विंकलमन (Winckelmann) ने सौंदर्य के तीन भेद—कलारूप का सौंदर्य (Beauty of form), विचार या भावना का सौंदर्य (Beauty of idea), और अभिव्यक्ति का सौंदर्य (Beauty of expression)—करते हुए मानो रूप और अभिव्यक्ति के क्षेत्रों का पृथक्करण निर्दिष्ट किया है। और फिर अभिव्यक्ति के सौंदर्य में प्रथम दो को समाविष्ट करते हुए वे उसे (अभिव्यक्ति को) अत्यंत व्यापक मानकर कला का सर्वोच्च लक्ष्य मानते हैं।⁹ सली (Sully) ने इन्द्रिय ग्राह्य सौंदर्य, आकृति (form)-गत सौंदर्य और

अभिव्यक्तिगत या अर्थगत सौंदर्य (Beauty of Expression of meaning)—इन तीन प्रकार के सौंदर्यों की कल्पना करके रूपगत और अभिव्यक्तिगत सौंदर्य को पृथक् किया है।¹⁰

शैली साहित्य के अभिव्यक्ति पक्ष के लिए 'शैली' शब्द का भी प्रयोग चलता है—यथा, 'वस्तु और शैली'। अतः रूप और शैली का समानार्थक व्यवहार भी स्पष्टता में बाधक है। 'शैली' शब्द 'शील', जो आंतरिक भाव या चारित्र्य का सूचक है,¹¹ से बना है और साहित्य में यह लेखक के निजी व्यक्तित्व को ही प्रमुखता से प्रकाशित करने के लिए नियत है। रूप वस्तुतः बाह्य विधा या ढाँचे की ओर संकेत करता है, जबकि शैली लेखक के आंतरिक व्यक्तित्व की ओर। तात्पर्य यह है कि रूप और शैली दोनों समानार्थक नहीं, उनमें स्पष्ट भेद है।

कला शब्द के प्रयोग की स्थिति भी सुनिश्चित नहीं। एक ओर तो 'कला' शब्द-सृजन मात्र का पर्याय (जिसमें वस्तु व शैली दोनों समाविष्ट हैं) होकर अत्यंत व्यापक अर्थ का द्योतक है (जैसा कि 'यूरोपीय कला', 'भारतीय कला' आदि प्रयोगों से स्पष्ट है) और दूसरी ओर वह भी शैली या रूप की तरह सीमित अर्थ का द्योतक है। साहित्य के क्षेत्र में 'कला' (कामशास्त्र की 64 कलाओं में से एक) शब्द के प्रयोग-मात्र पर विद्वानों¹² को जो आपत्ति है उसकी बात तो अभी छोड़ ही दी जाय।

अभिव्यक्ति 'अभिव्यक्ति' शब्द की भी इसी प्रकार की स्थिति है। अभिव्यक्ति एक ओर तो अपने व्यापक अर्थ में सृजन मात्र की द्योतक है—यथा, "ससार ब्रह्म की अभिव्यक्ति है", "साहित्य मानव या मानव-मन की अभिव्यक्ति है", और दूसरी ओर वह उपर्युक्त रूप या कला के सीमित अर्थों की ही तरह सीमित है।

यह एक प्रकार से प्रयोग-अराजकता है। अस्तु। हमने अपनी स्पष्टता के लिए रूप को केवल बाह्य आकृति (form, shape), ढाँचा (structure) के ही अर्थों में ग्रहण किया है—यह मानते हुए कि रूप, कला का एक अंग होकर भी, अपना एक निर्विवाद स्वतंत्र व्यक्तित्व रखता है। 'रूप' के अंतर्गत हमने विधा, आकार या ढाँचे से संबध रखने वाली बातों का ही विचार किया है, और भाषा, छंद, अलंकार व अभिव्यक्ति के अन्य सूक्ष्मतर साधनों का विचार कला के प्रकरण के अंतर्गत। यद्यपि रूप और कला की सीमा-रेखाएं बाधना (वस्तु और कला की तरह ही) अत्यंत कठिन है, पर स्पष्टता व सुविधा की दृष्टि से ऐसा किया गया है।

पश्चिम में सौंदर्य-विभाजन के प्रसंग में कला, रूप और अभिव्यक्ति की चर्चा काफी हुई है, जिससे रूप के क्षेत्र की अस्थिरता का कुछ अनुमान हो सकता है।

वस्तु और रूप का संबध

साहित्य-रूप की चर्चा में साहित्य के वर्ण्य या विषय का विचार भी समाहित है, क्योंकि वस्तु और आकार एक-दूसरे से पृथक् नहीं हो सकते। कोई वस्तु आकारहीन नहीं हो सकती और न आकार वस्तु से अलग किया जा सकता है।¹³ महान् समन्वयवादी आचार्य आनंदवर्द्धन के ध्वनि-सिद्धांत में वस्तु (अनुभूति) और रूप दोनों का समन्वय है।¹⁴ अतः साहित्य-रूप की चर्चा में उतरने से पहले साहित्य की वर्ण्य-वस्तु और विशेष रूप से प्रसाद-साहित्य की

वर्ण्य-वस्तु पर दृष्टिपात कर लेना उपयुक्त होगा। यो तो साहित्य के दो पक्षो—भावपक्ष और कलापक्ष—में से भावपक्ष में साहित्य के समस्त वर्ण्य समाविष्ट हो जाते हैं। अतः भावपक्ष के निरूपण के साथ ही विषय या वर्ण्य की चर्चा सश्लिष्ट रूप से ही हो जानी चाहिए, पर सुविधा व स्पष्टता के विचार से, भावपक्ष के सभी अंगों का अपने-अपने स्थान पर पूरा-पूरा महत्त्व होने के कारण उनका विवेचन इस प्रबंध के स्वतंत्र प्रकरणों में किया गया है।

वस्तु के आंतरिक गुण के अनुरूप ही रूप-निर्माण होता है। साहित्यकार अपने साहित्य से श्रेष्ठतम आनंद निष्पन्न करने के लिए साहित्य-रूपों को आकर्षकतम रूपों में प्रस्तुत करना चाहता है, क्योंकि यदि वह इस रूप में उन्हें प्रस्तुत न कर सके, तो न तो साहित्य के आरंभिक परिचयात्मक गुण या वैशिष्ट्य की ही उत्पत्ति होगी और न लेखक की साहित्यिक सफलता ही पूर्ण अर्थों में चरितार्थ होगी। अतः सुंदर रूप का निर्माण साहित्यकार की पहली आवश्यकता है। क्रोचे की इस मान्यता का स्वीकार इसी अवच्छेदक धर्म द्वारा करने में विशेष कठिनाई या आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि साहित्यकार का महत्त्व वास्तव में मूल 'वस्तु' के कारण नहीं, किंतु निमित्त रूप से गृहीत वस्तु के द्वारा साहित्यिक आनंद प्रदान करने की अधिकाधिक क्षमताओं-संभावनाओं के कारण ही है।¹⁵ वस्तु के लिए हम कवि के पास क्यों जाएँ? वस्तु तो हम स्वयं जीवन से प्राप्त करते हैं, कर सकते हैं, अथवा जीवन के विविध ज्ञान-क्षेत्रों के प्रामाणिक स्रोतों-साधनों से प्राप्त कर सकते हैं, और सभ्यता अधिक अच्छी तरह व पूर्णता से प्राप्त कर सकते हैं। यद्यपि काव्य-हेतुओं के निरूपण में आचार्यों ने 'शक्ति' (प्रतिभा) और 'अभ्यास' के साथ ही 'निपुणता' (व्युत्पत्ति)¹⁶ (अर्थ, कथाएँ, लोकव्यवहार, शास्त्रज्ञान, कलाज्ञान आदि) का भी एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण हेतु माना है, फिर भी हम कवि या साहित्यकार से मात्र वस्तु की अपेक्षा नहीं करते। वस्तु या सामग्री मात्र के लिए हम कवि के मुखोपेक्षी क्यों हो? कवि के मुखोपेक्षी तो हम इसलिए होते हैं कि वह जो सत्त्वशील व उच्चाशयी वस्तु हमें प्रदान करता है, वह आनंदप्रदायक गुण के ही साथ। इसलिए मुख्यतः इस आनंदप्रदायकता का प्रकाश करने वाली जो सामग्री है स्वयं उसकी भी साहित्य में उपेक्षा नहीं की जा सकती। 'ध्वन्यालोक' में वस्तु-ध्वनि का प्रथम भेद माना गया है। उन्होंने कोरी सघटना (रूप) को काव्य की आत्मा नहीं माना। धनजय ने स्पष्ट शब्दों में वस्तु की महत्ता स्वीकार की है।¹⁷ तात्पर्य यह है कि साहित्य-रूप के साथ साहित्यिक वस्तु का विचार भी अनिवार्यतः समर्थित है।

साहित्य की वस्तु या वर्ण्य के अंतर्गत रस, भाव, विभाव, विचार, चरित्र, इतिवृत्त, प्रकृति आदि वह सब समाविष्ट होता है या हो सकता है जो कलात्मक रूप ग्रहण करने के लिए काव्य की सूक्ष्म या स्थूल मूल उपादान सामग्री बन सकता हो। आचार्य भामह ने लिखा है—“कोई शब्द, कोई अर्थ, कोई न्याय, कोई कला ऐसी नहीं जो काव्य का अंग न हो या न हो सकती हो। अहो, कवि का भार कितना बड़ा है।¹⁸ आचार्य रुद्रट भी लिखते हैं कि इस जगत् में कोई भी ऐसा वाच्य या वाचक नहीं है जो काव्य का अंग न हो।¹⁹ तात्पर्य यह कि सृष्टि का सब-कुछ काव्य-सामग्री बनने की क्षमता रखता है।

जब हम प्रसाद-साहित्य पर दृष्टिपात करते हैं तो वर्ण्य-सामग्री की साहित्योचित विशालता व वैविध्य के प्रति हम पूर्ण आश्चर्य होते हैं। लेखक ने इतिहास व पुराण के विविध इतिवृत्त, विशाल जीवनानुभव, हृदयगत भाव, मनोगत विचार, मानव व प्रकृति के

रूप-सौंदर्य, मानव-चरित्र व जीवन-दशाएँ, घटना-व्यापार आदि—यह सब विशाल सामग्री उपादान रूप में प्रस्तुत की है। यदि यह अभिधा की पद्धति से चमत्कारशून्य एक निर्जीव पिंड के रूप में ही हमारे सामने रख दी जाती तो उसे हम साहित्य कदापि नहीं कहते। यह सामग्री सुंदरता के साथ (कैसी या किस कोटी की है इसका विचार प्रबंध में आगे होगा) साहित्यिक रूप-सौष्ठव या कला-परिधान के साथ प्रस्तुत की गयी है, इसीलिए सापेक्षिक रूप में इस सामग्री का इतना महत्त्व है। साहित्य के समग्र विधान में इस सामग्री का क्या महत्त्व है, इसका निर्देश साहित्य के श्रेष्ठ मनीषियों के द्वारा किया जाता रहा है। वस्तु और शैली या रूप के तारतम्यिक या सापेक्षिक महत्त्व व अनुपात के संबन्ध में विविध विचार-सरणियाँ भारतीय व पाश्चात्य साहित्य-क्षेत्र में विद्यमान हैं, जो वस्तु की प्रायः पूर्ण उपेक्षा और रूप या अभिव्यजना मात्र की स्वीकृति से लेकर वस्तु के पूर्ण महत्त्वाकन और रूप या अभिव्यजना की गौणता तक के बीच प्रसरित हैं, पर प्रस्तुत प्रसंग में सामान्यतः अभी इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि साहित्य-क्षेत्र में वस्तु का महत्त्व निर्विवाद है। वड्सवर्थ,²⁰ मैथ्यू आर्नल्ड,²¹ डॉ. राधाकृष्णन²² आदि शीर्षस्थानीय कवियों व चितको ने काव्य-वस्तु को पूरा-पूरा गौरव प्रदान किया है। बाबू गुलाबराय जी के अनुसार महान् अभिव्यजनावादी क्रोचे भी रूप की उपेक्षा नहीं करते।²³

रूप का महत्त्व

साहित्यिक वस्तु या तथ्य को प्रभावशाली रूप में उपस्थित करने का पहला सोपान उक्त वस्तु के लिए उपयुक्त ढाँचे का निर्माण-कार्य है। ढाँचे का आवयविक ऐक्य (Organic or structural unity) ही वस्तुतः कला की पहली स्थूल पहचान है। पर यह कार्य कला-निर्माण का आरंभिक चरण होते हुए भी अत्यंत कल्पनापेक्षी, जटिल व सूक्ष्म है। वस्तु की प्रारंभिक सुडौलता-सुव्यवस्था ही भाषा, छंद, अलंकार व व्यंजना से प्राप्य उन ज्योतियों व स्फूर्तियों को सहज सुलभ करा देती है जो वस्तु को कला-पद पर प्रतिष्ठित कराने में अग्रगण्य है। रचना में भाव, रस व कल्पना के सामूहिक प्रयोग-रूप प्राण-प्रतिष्ठा होने से पूर्व उसके अस्थि-जाल का दृढ़, सुडौल या सुगठित होना अत्यंत आवश्यक है। रचना के विभिन्न अवयवों की परस्पर समानुपातता तथा अंगी (रचना) की उसके विभिन्न अंगों से अन्विति, समग्र प्रभाव की दृष्टि से बड़े महत्त्व की वस्तु है। इससे भी आगे बढ़कर कला के आदर्श की पूर्ति की दृष्टि से यह भी आवश्यक है कि शरीर की मासपेशियों, नाडी-संस्थान व स्नायु-जाल के समान रचना के अंग-उपांग भी सुनियोजित व सुसंबद्ध-सुगुणित हों। साहित्य-रचना का यह आधारभूत ढाँचा जितना ही पुष्ट-व्यवस्थित होगा, उतना ही वह अभिव्यक्ति के साधनों (भाषा, छंद, अलंकार आदि) को अपनी जीवनी शक्ति का परिचय देने की अधिक सुविधा प्रदान करेगा। रचना का प्राणोच्छ्वास व रक्ताभिसरण अबाध रूप से होगा, उस पर परिधान व सज्जा-शृंगार फरेगा तथा उसमें गति-व्यापार-सामर्थ्य व प्रभविष्णुता अधिक उत्पन्न होगी। तात्पर्य यह कि रचना के कलात्मक गठन की दृष्टि से उसके विभिन्न अंगों या अवयवों में परस्पर सगति, सवादित्व व सम्मात्रा का होना नितांत आवश्यक है। इसी लक्ष्य के लिए रूप-निर्माण का सभार किया जाता है।

व्यापार-रूप से अभिव्यक्ति के कई प्रकार हैं, जैसे—(1) सृष्टि के रूप में ब्रह्म की अभिव्यक्ति, (2) सगीत, काव्य और कलाओं के रूप में मानव-हृदय की अभिव्यक्ति, और

(3) इन बाह्य अभिव्यक्तियों के अतिरिक्त अन्य मानसिक अभिव्यक्तियाँ—जो बिब आदि के रूप में मन के भीतर ही निर्मित होती व मिटती रहती हैं। ये सब अभिव्यक्तियाँ उपकरण-भेद को रखते हुए भी उद्गम और प्रभाव की दृष्टि से प्रायः समान ही मानी जा सकती हैं। इस प्रकार जीवन में अभिव्यक्ति के अनेक प्रकार हैं और उनमें से हमारे प्रस्तुत प्रयोजन के लिए एक प्रकार-विशेष है साहित्य। जब 'वस्तु', शब्द और कल्पना की सहायता से, रूप धारण कर सहृदयों में रमणीयता का संचार करने को प्रकट होती है तभी साहित्य (ललित) की उत्पत्ति होती है।

नामरूपात्मक जगत् में रूप की अपनी महत्ता है। साहित्यकार अपनी वस्तु को आकर्षकतम रूप में प्रस्तुत करता है। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, निबंध आदि आज के प्रतिष्ठित साहित्य-रूप हैं। प्रतिभाशाली द्रष्टा कवि को वस्तु अपना वास्तविक रूप स्वयं अपने भीतर से ही सुझाती है। द्रष्टा तपाक् से रूप सबधी उस सूक्ष्म, विद्युत-गतिवान् आंतरिक सुझाव को स्वीकार कर लेता है। इस सुझाव का महत्त्व इस तथ्य से ही जान पड़ सकता है कि जो बात नाट्य-रचना के उपयुक्त है वह कहानी के लिए नहीं, जो उपन्यास के उपयुक्त है वह कविता के लिए नहीं, आदि। तात्पर्य यह कि एक साहित्य-रूप दूसरे साहित्य-रूप से गुण व प्रभाव की दृष्टि से भिन्न कहा जा सकता है। रचयिता कलाकार की रूप-पहचान की यह विशेष क्षमता और उस रूप का कौशलपूर्ण व सफल विनियोग एक ओर तो उसकी कल्पनाशक्ति की विशेष ऊर्जा व भगिमा का द्योतक है, तो दूसरी ओर लेखक द्वारा अभीप्सित कला-प्रभाव की उत्पत्ति का एक बहुत महत्त्वपूर्ण स्रोत या साधन है। यो तो बाहरी रूप (कविता, नाटक, कहानी आदि) स्थूल आवरण-मात्र है, जो उसमें निहित प्राणप्रद या तोषारी भीतरी भाव-विचार और चेतना (वस्तु) का समकक्ष या स्थानापन्न नहीं कहा जा सकता। किंतु फिर भी साहित्य में रूप का विचार "स्वस्थ आत्मा के अनुरूप स्वस्थ देह जैसे सतुलन-स्थापक कथन के तौल पर रखा जा सकता है। यह स्पष्ट ही है कि साहित्य के विशिष्ट रूपों का प्रयोग ही मोटे तौर से किसी साहित्यिक रचना को 'साहित्य' की आरंभिक सज्ञा प्रदान करता है। रूप के महत्त्व का बोध इतने से ही हो सकता है कि उपर्युक्त रूपों अथवा उनकी विविध प्रकार की जोड़-तोड़ से उत्पन्न अगणित रूपों के प्रयोग वस्तु को सटीक आवरण देने की दृष्टि से साहित्य-जगत् में आविष्कृत हुए हैं और यह क्रम अखंड रूप से आज भी जारी है। यह तथ्य इस बात का द्योतक है कि मानव का अतःकरण अभिव्यक्ति की पूर्णता, सुंदरता और निर्दोषता का आदर्श प्राप्त करने के लिए निरंतर विकल रहा है। रूप की यह साधना वस्तु को सुंदर व आनंदप्रद बनाने की साधना है।

साहित्य-रूप . तात्त्विक चिंता

पाश्चात्य रूप-विचार

प्रसाद-साहित्य के रूप की क्या स्थिति है, इस पर व्यापक रूप से विचार करने के लिए यदि हम रूप संबंधी पाश्चात्य चिंता पर एक विहगम दृष्टि डाल सकें तो उपयोगी होगा।

वस्तु को उपयुक्त रूप देना ही साहित्य का कर्तव्य है। पर रूप क्या है तथा वस्तु और

रूप का क्या सबध है—इस विषय की असाधारण जटिलता व विवादास्पदता से साहित्य के मूर्धन्य विचारक भी अवगत है।²⁴ इस जटिलता का अनुमान इन दो अतिवादी विचारधाराओं द्वारा सहज ही हो सकेगा कि पाश्चात्य आद्याचार्य प्लेटो साहित्य में विचार या 'आइडिया' को प्राथमिकता देता है²⁵ तो क्रोचे रूप के अतिरिक्त और किसी की सत्ता को नहीं मानते।²⁶ इन दो सीमाओं के बीच रूप (व्यापक अर्थ में, जिसमें ढांचा या आकार और भाषा, छंद, अलंकार, रीति, ध्वनि सब समाविष्ट हैं) के वास्तविक स्वरूप व स्थान के निर्धारण पर पश्चिम में खूब गहरा विचार किया गया है।

सिडनी वस्तु व रूप, दोनों को महत्त्व देते हुए मानव-प्रकृति के यथार्थ व सजीव अंकन (Just and lively image of human nature) में काव्य की पूर्णता मानते हैं।²⁷ वे रूप को प्राणोद्रेक से सबद्ध करके उसमें आनंददायकता का प्रमुख तत्त्व मानते हैं।²⁸ जानसन ने वस्तु और रूप का भेद अनूठा इन्द्रिय-बोध (Unique perception) और अनूठा उपयुक्त रूप (Uniquely appropriate form) कहकर किया है। उसकी दृष्टि में कौशलपूर्ण व प्रसन्नकर (Skilful and pleasing verification) रूप ही वास्तविक रूप है।²⁹ झाइडन रूप के 'उपयुक्त' (Suitable) होने का आग्रह रखते हैं।³⁰ एलेक्जेंडर पोप ने रूप को कथन का आह्लादक ढंग या आनंददायक विधि (Generally delightful a way as possible) कहा है।³¹ वड्सवर्थ यथार्थ व रमणीयता (Justness and loveliness) को महत्त्व देते हुए वस्तु की यथार्थता व रूप की रमणीयता के पक्षपाती हैं।³² उनकी दृष्टि में कवि के सूक्ष्म पर्यवेक्षण की जीवनी शक्ति (vitality) ही वस्तु की यथार्थता व रमणीयता का पक्का आश्वासन दे देती है।³³ कालरिज ने आनंददायी कलारूप को वस्तु की मूल या तलवर्ती प्रकृति से सहज उद्भूत होने में ही माना है।³⁴ रूप की दृष्टि से प्रेय पर उनका आग्रह अधिक जान पड़ता है।³⁵ जर्मन दार्शनिक शिलर ने रूप-विधान की वृत्ति को एक प्राकृतिक प्रेरणा (Impulse) का परिणाम ठहराया है।³⁶ अबरक्राबी ने रूप का सबध कवि-प्रेरणा से भी ठहराया है, वस्तुगत मूल प्रेरणा के अनुपात में ही साहित्यिक रूप या अभिव्यक्ति की आवश्यकता होती है।³⁷ क्रोचे ने निस्संग रूप की कल्पना कर डाली, किंतु वर्मफोल्ड और अबरक्राबी वस्तु के अभाव के रूप की सत्ता नहीं मानते।³⁸ अबरक्राबी रूप में समन्वित प्रभाव व सुपक्व परिपूर्णता को महत्त्व देते हैं। उनकी दृष्टि में, रूप कोई ऊपर से थोपी हुई वस्तु नहीं है। वह तो कवि की अतप्रेरणा और उपयुक्त रीति की मधुर सगति में से सहज रूप में या स्वयमेव उभरकर आ जाता है।³⁹ अनुभव तो सबके ही पास होता है, उसे रूप देने में ही साहित्य का वैशिष्ट्य है।⁴⁰ अन्विति (Unity) ही रूप का लक्षण है।⁴¹ रूप ही कलाकृति का समग्र रूप में कलात्मक मूल्यांकन या निर्णय का आधार प्रदान करता है।⁴² रूप की पूर्णता में ही कला है। इसी से अनुभव पूर्णतया महत्त्वपूर्ण होता है।⁴³ यह पूर्णता सयोगवश ही प्राप्त नहीं हो जाती, यह दीर्घकालीन सजग अभ्यास का परिणाम है।⁴⁴

हर्बर्ट रीड ने रूप के दो भेद किये हैं—अमूर्त रूप (Abstract form) और आगिक रूप (Organic form) पहला वहा होता है जहा पूर्व-प्रतिष्ठित स्थिर रूप की पुनरावृत्ति मात्र होती है और कलाकार नवसर्जन या नवाविष्कार की अतर्निहित गत्यात्मकता या प्राणवत्ता से अछूता रहता है। किंतु आगिक रूप वहा होता है जहा वस्तु और रूप एक-दूसरे में पूर्णतया विलीन हो जाते हैं, जहा रचना के अपने निजी या मौलिक नियम (Inherent laws) होते हैं,

अर्थात् कोई मौलिक नवाविष्कार होता है।⁴⁵ कालरिज का भी कुछ ऐसा ही मतव्य है। रूप आनददायक हो सकता है, पर सच्चा रूप (Original form) कल्पना की उपलब्धि है और इस प्रकार वह मानव की आत्मा को पूर्णरूप से क्रियमाण बना देता है।⁴⁶ वर्सफोल्ड ने प्राचीन यूनानी और नवीन साहित्य में वस्तु और रूप पर विचार करते हुए यह समाहार प्रस्तुत किया है कि प्रकृति स्वयं ही अपने उद्गारों के लिए उपयुक्त वाहन प्रदान करेगी।⁴⁷

बिनयन (Binyon) मृत या अर्द्धजीवित रूढ़ियों से मुक्त होकर केवल ऐसे ही वस्तु और रूप से साहित्य-कर्म करना चाहते हैं जो उनका अत्यंत निजी बन गया हो।⁴⁸ एटविसल कोरे रूप को साहित्य में एक औपचारिक वस्तु से अधिक महत्त्व नहीं देना चाहते।⁴⁹ सुप्रसिद्ध अमेज समीक्षक आई ए रिचर्ड्स की मान्यता है कि काव्य के शिल्प या कला-पक्ष के पृष्ठ होने से भावपक्ष अधिक मूल्यवान हो जाता है। यो, उनकी दृष्टि में भावपक्ष का अधिक महत्त्व है।

रूप-सबधी इन पाश्चात्य धारणाओं के समाहार में यह कहा जा सकता है—(1) रूप, रचना का बाह्य ढाचा या उसकी निर्जीव रूप-रेखा मात्र ही नहीं है, उसका सबध सूक्ष्म कल्पना व प्रतिभा से भी है। (2) वस्तु रूप को गौरव प्रदान करती है और रूप वस्तु को गौरव प्रदान करता है, इस प्रकार वे परस्पर उपकारक हैं। (3) रूप सजीव, समन्वित, आनददायक, अगाधिभावयुक्त व क्रमबद्ध होकर ही लेखक के निजी व्यक्तित्व की सहज उपज होता है। (4) वही रूप सर्वाधिक आनददायक होता है जो वस्तु की प्रकृति के अनुरूप होकर उसके साथ एकरस हो गया हो। (5) परंपरा के अनुकरण मात्र में नहीं, किंतु मौलिक रूप से उद्भावित रूप में ही चेतनात्मा की क्रीडा दृष्टिगोचर होती है।

साहित्य की बाह्य आकृति व कला पर पश्चिम का यह सामूहिक चिंतन बड़ा सूक्ष्म है। इसमें रूप या कला सबधी तीनों मत—(1) वस्तु ही सर्वोपरि है, (2) रूप ही सर्वोपरि है, और (3) वस्तु और रूप का सामंजस्य ही साहित्य का आदर्श है—व्यक्त हुए हैं।

प्रसाद की स्थिति को आकने के लिए ये तथ्य सहायक होंगे।

भारतीय रूप-विचार

भारतीय साहित्यिक विचारधारा में अन्य विचारधाराओं की ही तरह भारतीय दार्शनिक चिन्ताएं अनुस्यूत हैं। अनुभूति और साहित्य-रूप का चिंतन भी इसका अपवाद नहीं। ब्रह्म ने आनदपूर्वक लोकों का निर्माण किया⁵⁰ जो नाम-रूपात्मक है। अतः ये नाम-रूप भी सब उसी के हैं,⁵¹ स्थूल बाह्य, भौतिक अथवा मूर्त होने से तुच्छ या हेय नहीं, जैसा कि ईसाई मत में समझा जाता है।⁵² मूर्त और अमूर्त, स्थूल और सूक्ष्म, दोनों ब्रह्म के नाते वरेण्य हैं।⁵³ पर साथ ही यह भी कहा गया है कि नाम-रूप अतत परात्पर पुरुष या ब्रह्म में ही लीन हो जाते हैं,⁵⁴ उनकी कोई निजी स्वतंत्र सत्ता नहीं। पञ्चदशीकार ने भी कहा है कि 'अस्ति', 'भाति' और 'प्रिय' ही ब्रह्म रूप हैं, शेष नाम और जगद्रूप। भारतीय साधक नाम-रूप से परे वाली अमर सत्ता में ही प्रीति रखता है। भारतीय कला-साधक भी उसी पथ का पथिक है। उसका कलाभ्यास अपने आप में लक्ष्य नहीं, वह एक उच्चतम लक्ष्य का साधन है। उस अभ्यास के द्वारा जो साध्य अनुभूति है वही प्रमुख है, अभ्यास की पूर्णता अनुभूति की सिद्धि में ही सार्थक होती है। सक्षेप में, कला के अभ्यास की यही भारतीय दार्शनिक पीठिका है, जिसे

ध्यान में रखना आवश्यक है।

प्राचीन भारतीय साहित्य-चिन्ता के रूप पर अत्यंत सूक्ष्म व गहरा विवेचन हो चुका है जो प्राचीन भारत की सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण व लोकप्रिय साहित्य-विधाओं—नाटक व काव्य (दृश्यकाव्य व श्रव्यकाव्य)—के विवेचन के अतर्गत प्राप्त होता है। रूप का सर्वोपरि महत्त्वपूर्ण तत्त्व है व्यवस्थीकरण—ऐसा व्यवस्थीकरण जिसका परिणाम काव्यानंद की प्राप्ति में सहयोगी हो। भरत से लेकर पंडितराज जगन्नाथ तक, वस्तु को ललित विन्यास देने की दिशा में जो नियमोपनियम बने, वे सब साहित्य-रूप के विचार के अनवरत अध्यवसाय के साक्षी हैं और साहित्य में भारतीयों की परिनिष्ठित रूप-भावना के प्रति सजगता के व उसे निरंतर सूक्ष्म और उज्ज्वल करने के अटूट अभ्यास के निदर्शक है। यद्यपि रूप का यह विशद और जटिल विधान संभवतः प्रायः सिद्धांत-क्षेत्र में एक काल्पनिक आदर्श बिंदु का ही द्योतक रहा, उसका व्यावहारिक निर्वाह उतनी कड़ाई से न हो सका, तथापि उसके आधार पर इतना तो निश्चित ही कहा जा सकता है कि कलात्मक रूप-निर्माण के क्षेत्र में भारतीयों की जिज्ञासा व कुशलता अत्यंत उच्चकोटि की थी। नाटक व कार्य की कथावस्तु के सघटन-विषयक समस्त जटिल विधान—कार्यवस्थाएँ, अर्थ-प्रकृतियाँ, सधिया शब्द शक्तियों में लक्षणा व व्यञ्जना तथा छंद के विचार में भारतीय कलाकार के अभ्यास के उच्च स्तरों की कल्पना की जा सकती है।

वस्तु और रूप का घनिष्ठतम सबंध ध्वनि संप्रदाय में प्रकट हुआ है, जहाँ सभी साहित्य संप्रदायों के दृष्टिकोणों का समुचित समावेश हुआ है। पाश्चात्यों के लिए भारतीय साहित्य और संस्कृति के प्रामाणिक व्याख्याता डॉ. आनंदकुमार स्वामी ने रूप की जो व्याख्या की है, उससे यह निर्घात रूप से पुष्टि होती है कि भारतीयों ने रूप का गहरा मर्म समझा था। वस्तु-विन्यास, वस्तु-सघटन या वस्तु-योजना शब्दों से ही वस्तु के अभ्यास-साध्य सुडौल गठन, माज, निखार-सवार, प्रीतिकरता, आह्लादकता आदि परिणाम व्यजित है।

डा. कुमार स्वामी ने 'रूप' के विविध पर्यायों में प्राकृतिक आकार (Natural shape), प्रियता या मोहकता (Loveliness), आदर्श रूप (Ideal form) आदि शब्द दिये हैं,⁵⁵ जिनके अर्थ पर गहराई से विचार करने पर जान पड़ेगा कि रूप के सबंध में पूर्व और पश्चिम का मतव्य तत्त्वतः एक ही है। दो-तीन पर्याय ही लेना पर्याप्त होगा। 'प्राकृतिक आकार' में शब्द स्वाभाविकता को बताया है, जिसका तात्पर्य यह है कि वस्तु को आकार या रूप कुछ इस कौशल व सफाई से दिया जाय कि कला के कृत्रिम होने पर भी वह अकृत्रिम या स्वाभाविक ही जान पड़े। इसी प्रकार रूप में प्रियता या मोहकता (Loveliness) तभी आ सकती है जबकि रचना में सुडौलता, गठन व समानुपात आदि गुण अनिवार्य रूप से विद्यमान हों। 'आदर्श रूप' में 'आदर्श' यह व्यक्त करता है कि रचना इस रूप में प्रस्तुत हुई हो कि रचयिता की रचना-चातुरी या कौशल का चरम निदर्शन हो। रवीन्द्रनाथ ने वस्तु और रूप के मजल सामंजस्य में ही कला-साहित्य की पूर्णता का दर्शन किया है। दोनों एक-दूसरे से पृथक् नहीं किये जा सकते, वे परस्पर अविभाज्य हैं।⁵⁶ इसी प्रकार डॉ. दासगुप्त ने कला की पूर्णता वस्तु और रूप के सामंजस्य में मानी है। इतना ही नहीं, उन्होंने क्रोचे के केवल प्रातिभ ज्ञान के आग्रह की दृष्टि का खंडन कर कला के परिपूर्ण स्वरूप की प्रतिष्ठा का प्रयत्न किया है।⁵⁷

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने माना है कि अन्विति के बिना कला की कोई कृति नहीं हो सकती। “बात यह है कि अपनी किसी अनुभूत भावना या तथ्य की व्यञ्जना के लिए अपने उद्भावित वाक्य ही एक में समन्वित हो सकते हैं।”⁵⁸

संक्षेप में, यही कहना होगा कि “प्रायः सभी प्रमुख भारतीय आचार्यों ने वस्तु और रूप के एकत्व का समर्थन व पोषण किया है।”⁵⁹

वस्तु के अनुरूप साहित्य-रूप का निर्माण एक कठिन साधना है जिसमें भारतीय कलाभ्यासियों के अनुसार ध्यानयोग के गुणों की आवश्यकता है। रूप-निर्णय में प्रतिभा, प्रातिभ ज्ञान, साधना, धैर्य व श्रम आदि उन्नत गुण पूर्ण रूप में अपेक्षित हैं।⁶⁰ डॉ. दासगुप्त ने कला के निर्माण के लिए आवश्यक अनेक अनुबन्धों में से रूप-निर्माण-संबन्धी एक अनुबन्ध में साधना की यह अपेक्षा परिगणित की है।⁶¹ डॉ. आनन्द कुमार स्वामी ने रूप-रचना का उद्गम समझाने के लिए मन के अरूप प्रदेश की उड़ान ली है।

पाश्चात्य रूप-विचार से भारतीय विचारधारा की तुलना करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि दोनों मतव्यो में निरूपण-विधि का भेद भर है, तत्त्व रूप से रूप की प्रकृति व उसके स्वरूप की विवेचना में दोनों एक ही गतव्य-बिंदु पर पहुँचते हैं।

यह चिंतन प्रसाद की रूप-चिन्ता को समझने के लिए व्यापक पृष्ठभूमि का कार्य करेगा।

भारतीय और पाश्चात्य रूप-चिन्ता पर एक सामूहिक दृष्टि डालने से प्रतीत होता है कि रूप के प्रति दोनों जगह गंभीर कलाकारोचित सजगता रही है। दोनों ही जगह अनुभूति और अभिव्यक्ति—दोनों का विभिन्न अनुपातो में महत्त्व स्वीकार किया गया है। रूप के निर्माता तत्त्व प्रायः समान ही हैं। यह नहीं कहा जा सकता कि पश्चिम में केवल रूप की महत्ता रही है और भारत में अनुभूति की अथवा इसके विपरीत। वस्तुतः विचारकों ने अपनी-अपनी रुचि व प्रकृति से रूप को ग्रहण करने में स्वतंत्रता का उपयोग किया है।

अब प्रसाद की विचारधारा समझना उपयुक्त होगा।

साहित्य-रूप-विषयक प्रसाद की धारणा

प्रसाद ने वस्तु और रूप के पारस्परिक संबंध को लेकर जो भी विचारणा की है वह उनके तद्विषयक प्रत्यक्ष कथन और ललित साहित्य में निहित (प्रयोगात्मक) दोनों ही रूपों में देखी जा सकती है।

प्रसाद के निम्नलिखित कथन उनकी रूप संबंधी धारणा को व्यक्त करते हैं

“व्यञ्जना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है, क्योंकि सुंदर अनुभूति का विकास सौंदर्यपूर्ण होगा ही। कवि की अनुभूति को उसके परिणाम में हम अभिव्यक्त देखते हैं।”⁶²

प्रसाद स्वयं एक मौलिक प्रश्न उठाते हुए कि “हां, फिर एक प्रश्न खड़ा होता है कि काव्य में शुद्ध आत्मानुभूति की प्रधानता है या कौशलमय आकारों या प्रयोगों की?”—उत्तर देते हैं—

“काव्य में जो आत्मा की मौलिक अनुभूति की प्रेरणा है वही सौंदर्यमयी और

सकल्पात्मक होने के कारण अपनी उपादान स्थिति में रमणीय आकार में प्रकट होती है। वह आकार वर्णनात्मक रचना-विन्यास में कौशलपूर्ण होने के कारण प्रेय भी होता है। रूप के आवरण में जो वस्तु सन्निहित है वही तो प्रधान होगी। मैं तो यही कहूँगा कि यही प्रमाण है आत्मानुभूति की प्रधानता का।⁶³

“इसीलिए अभिव्यक्ति सहृदयों के लिए अपनी वैसी व्यापक सत्ता नहीं रखती, जितनी कि अनुभूति। श्रोता, पाठक और दर्शकों के हृदय में कविकृत मानसी प्रतिमा की जो अनुभूति होती है, उसे सहृदयों में अभिव्यक्ति नहीं कह सकते। इसीलिए व्यापकता आत्मा की सकल्पात्मक मूल अनुभूति की है।⁶⁴

“अभ्यतर सूक्ष्म भावों की प्रेरणा बाह्य स्थूल आकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है।⁶⁵

वस्तु और रूप के सबधों को लेकर प्रसाद ने जो अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है उससे इतने तथ्य प्राप्त होते हैं—(1) रूप वस्तु से ही उदित होता है। (2) रूप से अधिक महत्त्वपूर्ण है वस्तु या अनुभूति, वस्तु ही प्रधान है। (3) आकार या रूप भी रमणीय और प्रेय होता है। (4) पर, अनुभूति की सत्ता सहृदयों के लिए अधिक व्यापक है। (5) वस्तु या अनुभूति इसलिए सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है कि वह आत्मा से सबध रखती है, काव्य की अनुभूति (वस्तु) सकल्पात्मक अनुभूति है। यह अनुभूति श्रेय-प्रेयमयी है जिसका सबध आत्मा की मनन-क्रिया से है।⁶⁶ (6) रूप का कवि की अतप्रेरणा से सबध है। अनुभूति या वस्तु रूप या अभिव्यक्ति में कुछ ही विचित्रता उत्पन्न करती है, अधिक नहीं।

पश्चिम के दृष्टिकोण से तुलना करने पर एक बात विशेष रूप से स्पष्ट होती है। जहाँ तक उपर्युक्त तथ्य सख्या 1, 3 का प्रश्न है, पश्चिम में वस्तु और रूप की समतौलता पर ही अधिक बल है। किंतु प्रसाद स्पष्ट रूप से अनुभूति को ही प्रधान मानते हैं, रूप या अभिव्यक्ति को गौण—यद्यपि अभिव्यजना का महत्त्व भी उन्हें स्वीकार है।⁶⁷ आचार्य नगेन्द्र भी काव्य में अनुभूति को (कल्पना-प्रकरण का विवेचन करते हुए) ही सर्वाधिक महत्त्व देते जान पड़ते हैं।⁶⁸

इस प्रकार एक ओर हम देखते हैं कि अनेक विचारक दोनों के समन्वय में विश्वास करते हैं।⁶⁹ दूसरी ओर क्रोचे जैसे विचारक वस्तु और रूप के समन्वय में विश्वास नहीं करते।⁷⁰ वे (क्रोचे) केवल रूप को ही कला का सत्य मानते हैं। प्रसाद रूप को अपेक्षाकृत कम महत्त्व देते हुए अनुभूति (वस्तु) को ही सर्वाधिक महत्त्व देते हैं।

वस्तु और रूप का पारस्परिक सबध जो प्रसाद की दृष्टि में है, वह पर्याप्त स्पष्ट है। प्रसाद अनुभूति को जितना महत्त्व देते हैं, उतना रूप को नहीं, क्योंकि प्रसाद की धारणा है कि वस्तु या अनुभूति में यदि वेग और सौंदर्य है तो रूप तदनु रूप ढलकर ही रहेगा। कोरा रूप, अनुभूति का आधार छोड़कर, निर्जीव और अर्थहीन है। प्रसाद की स्थिति इस प्रकार मध्यवर्तिनी है वे न तो क्रोचे जैसे रूपवादियों या कलावादियों की तरह अनुभूति को काव्यबाह्य (या लाचारी के कारण लिया गया एक साचा या मसाला) वस्तु ही मानते हैं और न इतिवृत्तवादियों या बाह्यार्थवादियों के अनुकरण पर केवल वस्तुपिंड या उपादान को ही सर्वस्व समझते हैं। वे रसवादी हैं, जिसके लिए भाव या अनुभूति प्राथमिक उपादान है।

आचार्य नददुलारे वाजपेयी ने हिंदी की प्रयोगशील रचनाओं के प्रसंग में विचार करते

हुए एक ऐसा विचार व्यक्त किया है जो सयोगवशात् उक्त उद्धरणो मे निहित प्रसाद जी की साहित्यिक मान्यता को भी समझने में अत्यंत उपयोगी है। आचार्य जी लिखते हैं—“हिंदी की समन्वय भावना या समझौते के मार्ग का विज्ञापन करने वाले यदि यह जान लेते, तो अच्छा होता कि समझौता सदैव हार या पराजय का भी परिचायक होता है। विचारो और विश्वासों की निर्बलता प्रायः समस्त समझौतो के मूल मे रहा करती है।”⁷¹

वस्तु और रूप से सबधित प्रसाद जी की पूर्वलिखित धारणा से स्पष्ट है कि वे ‘विचारो और विश्वासो की निर्बलता’ के द्योतक किसी भी समन्वय के मार्ग को न अपनाकर निर्भ्रांत रूप से अपना मत अनुभूति के ही लिए देते हैं, अभिव्यक्ति या रूप के लिए नहीं। प्रसाद जी ने अपना दृष्टिकोण तर्कसम्मत ढंग से समझा दिया है। इस पर विचार करने की अत्यंत आवश्यकता है, क्योंकि यही वह दृष्टिबिंदु है जो प्रसाद के समस्त कृतित्व के अंतिम मूल्यांकन को पूर्ण रूप से तो नहीं, किंतु हा, बहुत अंशो मे प्रायः विपरीत रूप से प्रभावित करता है। वस्तु और रूप की दृष्टियों के द्वन्द्व के बीच प्रसाद जी के साहित्य का मूल्यांकन करना है। उनके प्रति पूर्ण न्याय करने के लिए आचार्य वाजपेयी जी की यह धारणा पूर्ण समर्थनीय है कि “साहित्य रूपों के क्षेत्र मे प्रसाद ने बाह्य ससार को हटाकर अधिक अंतरंग आधार ग्रहण किया है। अतएव प्रसाद के साहित्य-रूपों की परीक्षा अंतरंगता के स्तर पर ही हो सकेगी। पूर्ववर्ती प्रायः सभी रचयिता बहिरंग आधारों को प्रमुखता देते रहे हैं।”⁷²

हमारी दृष्टि मे प्रसाद का अपना पक्ष अपने स्थान पर सर्वथा ठीक है। वे कहते हैं कि अनुभूति ही प्रधान है, अभिव्यक्ति नहीं। इस मान्यता को वे सूर और तुलसी के वात्सल्य-वर्णन के स्वरूप की तुलना द्वारा पुष्ट भी करते हैं।⁷³ दूसरी ओर अभिव्यजनावादी यह मानते हैं कि काव्य में अनुभूति कही भी स्वतंत्र नहीं, वह प्रतिक्षण जीवन व जगत् के रूप-व्यापारों से बनती रहती है। कोरी अनुभूति से काव्य नहीं बन सकता, कौशल या अभिव्यजना की नितांत आवश्यकता है। आचार्य वाजपेयी का कथन है कि प्रसाद का इस मत से कोई विरोध नहीं है, किंतु वे इसकी छानबीन मे उतरे नहीं हैं। हा, वे अभिव्यजनावादियों की भांति अनुभूति को गौणता न देकर उसे मुख्य मानते हैं। अनुभूति का निर्माण कैसे होता है, यह तो प्रश्न ही दूसरा है।⁷⁴

वस्तुतः अनुभूति ही प्रमुख है। अनुभूति के अभाव में कोरी कला शून्य भित्ति पर चित्रांकन के समान है। अनुभूति या वस्तु का आधार पाकर ही कला अपना सौंदर्य प्रकाशित कर सकती है, अन्यथा नहीं। तृप्ति वस्तु से ही होगी—“निशिगृह मध्य दीप की बातन्ध तम निवृत्ति नहि होई।” साथ ही यह भी ठीक है कि कोरी वस्तु साहित्य नहीं है, वह तथ्य है, वार्ता है, अनगढ़ द्रव्य-राशि है। कला के अभाव मे वह वस्तु या अनुभूति, साहित्यिक अर्थ मे, निष्पाण है, पर, सब-कुछ मिलाकर आधारभूत अनुभूति की सत्ता ही मानना अधिक आवश्यक है, क्योंकि तृप्ति का मुख्य उपादान तो अतत अनुभूति ही है। भारतीय दृष्टि से अनुभूति और कल्पना में अनुभूति ही वास्तविक सवेद्य है। कल्पना केवल साधन मात्र है।⁷⁶ शून्यवादी बौद्ध-दर्शन व मायावादी शांकर मत की प्रतिक्रिया में दार्शनिक जगत् मे वस्तु की सत्ता मानने के जो भी प्रयत्न हुए हैं वे वस्तु या अनुभूति को ही महत्तर मानने की प्रेरणा देते हैं। फिर साहित्य में जहां आलंबन ही रस का मूलाधार है वहां तो वस्तु या अनुभूति को प्रमुखता दिये बिना चला नहीं जाता।

रूप के स्वरूप के सबध मे जो इतनी विस्तृत चर्चा की गयी है, वह सकारण है। आज का प्रायः समस्त कवि-कर्म 'रूप' मे ही केंद्रित हुआ जा रहा है। साहित्य-विकास के इस बिंदु पर जबकि रूप ही सर्वोपरि हो बैठा है, प्रसाद जैसे साहित्यकारों के कृतित्व के मूल्यांकन के सबध मे एकांगिता-जन्य प्रमाद शक्य है। अतः प्रसाद की तदविषयक यथातथ्य स्थिति का निस्संग आकलन करने के लिए और अपनी स्थिति, उन्ही के शब्दों मे, समझने के लिए यह विस्तार अपरिहार्य हो गया। साहित्य मे रूप का आंदोलन एक अंतर्राष्ट्रीय आंदोलन है। प्रसाद जी उसके प्रति पर्याप्त सजग हैं। इस सबध मे प्रसाद जी की एक स्वतंत्र व निजी विचारधारा है, जिसे समझने के लिए एक विस्तृत परिपार्श्व की अपेक्षा थी।

प्रसाद के साहित्य-रूपों का अध्ययन · विश्लेषण

साहित्य के प्रमुख रूप हैं—नाटक, कविता, उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि व इनके अगणित भेदोपभेद। सब रूप एक सामान्य और मूलभूत विशेषता (साहित्योपयोगी अनुरजनकारिता) रखते हुए भी प्रभावमूलक अपनी-अपनी एक निजी विशेषता सुरक्षित रखते हैं। प्रत्येक साहित्य-रूप की अपनी जो एक प्रभावगत विशेषता रहती है, उससे वस्तु की निर्दिष्ट प्रकृति के पूर्ण सफलतापूर्वक वहन किये जाने की अपेक्षा रहती है।

विधाओं या रूपों की विविधता के महत्त्व का एक गभीर रहस्य है। साहित्य में केवल कविता ही, या नाटक ही, या कहानी ही क्यों नहीं? इतने रूपों की क्या आवश्यकता? बात यह है कि यह वैविध्य या वैचित्र्य हमारी आंतरिक चेतनाधारा के विविध प्रवाहों का प्रतीक है। वैविध्य में ही मूल आत्मा अपने को प्रकाशित कर रही है। साहित्य के इन विविध रूपों मे एक ही आत्मा अपने को प्रकाशित कर रही है।⁷⁷

प्रसाद ने अपनी वस्तु को कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, गद्यकाव्य, चपू, निबन्ध आदि विविध साहित्य-रूपों मे अभिव्यक्त किया है। लेखक के विकास-क्रम को देखने से यह विदित होगा कि उसने इन प्रचलित विविध रूपों मे निरंतर प्रयोग-परीक्षण व सम्मार्जन द्वारा वस्तु और रूप मे तादात्म्य स्थापित करने का सतत उद्योग किया है।

रूप की सैद्धांतिक चर्चा कर लेने के पश्चात् अब हम प्रसाद-साहित्य मे प्रयुक्त विविध साहित्य-रूपों का विश्लेषण करेंगे।

कविता

सबसे पहले कविता को ले। प्रसाद ने प्रबन्ध काव्य और मुक्तक काव्य दोनों की रचना की है। प्रबन्ध काव्य के अंतर्गत भी उन्होंने महाकाव्य और खड्गकाव्य, दोनों ही प्रकार की रचनाएं प्रस्तुत की हैं। नीचे अब हम क्रमशः महाकाव्य, खड्गकाव्य, मुक्तककाव्य, गीतिकाव्य आदि का विस्तृत निरूपण करेंगे।

महाकाव्य

कविता के क्षेत्र में जिस विशिष्ट विधा के रूप की काट-छाट व पुनर्निर्माण के कार्य में प्रसाद

विशेष उत्साह से निमग्न हुए हैं, वह है—महाकाव्य ।

यह आरम्भ में ही ध्यान में रखा जाना चाहिए कि प्रसाद मूलतः एक स्वच्छतावादी या रोमांटिक साहित्यकार थे, जिनसे गतानुगतिकता की आशा नहीं की जा सकती। अतः उन्होंने महाकाव्य के रूप का सवार प्राचीन आचार्यों की चिंतना से न्यूनाधिक रूप से हटकर, अपने रुचि-संस्कार, युग-परिस्थिति, तदयुगीन साहित्य के विकासमान स्वरूप तथा महाकाव्य के वास्तविक दायित्व व ध्येय को सामने रखकर ही किया।

‘कामायनी’ के माध्यम से प्रसाद ने स्व-रुचि व युग रुचि के अनुरूप यथावश्यक परिवर्तन-परिशोधन के साथ महाकाव्य के रूप का निर्माण किया है। भामह,⁷⁸ दण्डी⁷⁹ और विश्वनाथ⁸⁰ द्वारा प्रस्तुत महाकाव्य के लक्षणों में से अधिकांश की पूर्ति ‘कामायनी’ में हो जाती है, पर कुछ लक्षणों की स्थिति आधुनिक विविध विचारधाराओं के आलोक में ही हो सकेगी।

महाकाव्य के क्षेत्र में सबसे बड़ा क्रांतिकारी परिवर्तन जो प्रसाद ने किया, वह है नायक के स्वरूप को लेकर। धीरोदात्त नायक के स्थान पर उन्होंने कुछ तो युग की यथार्थवादी स्पृहाओं-प्रेरणाओं के परिणामस्वरूप और कुछ स्वयं कथानक की वस्तु के ही अनुरोध से धीरोद्धत पात्र को नायक-पद प्रदान किया। ‘कामायनी’ का नायक धीरोदात्त न होकर धीरोद्धत ही अधिक दिखायी पड़ता है। कथा लोक-प्रसिद्ध सज्जनाश्रय⁸¹ या सदाश्रय⁸² हो, ऐसा शास्त्रीय विधान है। पर मनु की प्रत्यक्ष जीवनचर्या से तो वे ‘सज्जन’ नहीं जान पड़ते। यों, कथा सदाश्रयी अर्थात् विश्वसनीय है, इसमें कोई सदेह नहीं।

यह भले ही कहा जा सकता है कि वे देवाश हैं और परिस्थिति विशेष के कारण मलों से आवृत हो गये हैं, किंतु उनमें भावी महानता और औदत्य के बीज भी सुरक्षित हैं। नायक-द्वारा शत्रु की पराजय और नायक के उत्कर्ष-अभ्युदय के वर्णन की नियम-पूर्ति का प्रश्न भी देश-काल को देखते हुए मनु के लिए असंगत ही है। भामह ने महाकाव्य के लोकोपयोगी होने के लक्ष्य की दृष्टि से अनतिव्याख्येयता⁸³ का नियंत्रण रखा है, पर ‘कामायनी’ काव्य तो अर्थग्रहण की दृष्टि से सामान्यतः क्लिष्ट और दुर्बोध ही हो गया है।

अन्य अनेक परिवर्तन दिखायी पड़ते हैं। जहां प्राचीन काव्य में—रामायण, रघुवंश, नैषध, शिशुपालवध, मानस आदि—कथा-विस्तार प्रायः बहुत अधिक होता था, वहां ‘कामायनी’ की वर्ण्य-वस्तु सिमटकर कुछ ही वाक्यों में कह डालने जितनी रह गयी है। यह ठीक है कि जिस युग के जीवन व वृत्त को लेकर उक्त काव्य रचा गया, उसमें प्रलय के कारण मानवों के अभाव में जीवन-व्यापार व घटना-जाल की प्रेरिका आधारभूत सामग्री ही यथेष्ट नहीं थी। इसलिए तो ‘सर्वे नाट्य सन्ध्य’ का विधान भी शिथिल ही है, क्योंकि जब वृत्त ही सक्षिप्त है (सृष्टि प्रलय के बाद जगी ही है, अतः परिपूर्ण जीवन की कर्म-कुशलता के अभाव में वृत्त बने भी कैसे ?) तो सधियों के विधान का प्रश्न भी असंगत-सा ही है। किंतु यह भी ठीक है कि सूक्ष्मजीवी छायावादी कवि स्थूल का अनावश्यक अत्यधिक विस्तार पसंद नहीं करता, वह इस स्थूल के परे जो सूक्ष्म है, उसी की चेतना के सौंदर्य व शक्ति का आलोडन-विलोडन व उद्घाटन करता है और कल्पना-बल से उसकी रमणीय छाया-छवियों का निर्माण करने व उसका दर्शन करने-कराने में ही अधिक दत्तचित्त रहता है। ऐसी स्थिति में महाकाव्य की वस्तु सिमटकर इतनी ही रह जाये तो क्या आश्चर्य। काव्य में मूर्त आलंबन (मनु, श्रद्धा, इडा आदि)

की अपेक्षा अमूर्त आलबन ('चिता', 'आशा', 'लज्जा' आदि मानसिक वृत्तियाँ) का अधिक समारोहपूर्वक वर्णन हुआ है। यहाँ तक कि सर्गों का नामकरण भी भावों के आधार पर ही हुआ है। वस्तु का थोड़ा-सा द्रव ही तो चाहिए, सुनहला जाला तो खूब तन जायेगा। निश्चित ही वस्तु की इस स्थिति ने महाकाव्य के नवीन स्वरूप का रूपाकन किया वस्तु की क्षति-पूर्ति किधर हो? रूप-निर्माण में ही। अब यह रूप-निर्माण दो पगडंडियाँ पकड़ सकता है—या तो वह कार्यवास्थाओं, अर्थ-प्रवृत्तियों और सधियों-सध्यों के निर्माण-निर्वाह के शास्त्रीय झमेले में पड़े या प्रतीकों व बिंबों के निर्माण से युक्त मन-स्थितियों के चित्रण में अपने अस्तित्व को विशेष सार्थक करे, आधुनिक स्वच्छंदतावादी कलाकार सहज ही दूसरा विकल्प ग्रहण करेगा। परिणामस्वरूप 'कामायनी' में कथानक-निर्माण में शास्त्रीय पद्धति के ग्रहण का कोई विशेष आग्रह नहीं दिखायी पड़ता। यों शास्त्रीयता की निर्वाह को प्रभावित करने वाले कुछ सुंदर प्रयत्न भी सामने आते हैं।

जीवन-घटनाओं और व्यापारों को केन्द्र में रखकर सर्गों तक चलने वाले प्राचीन ढंग के शास्त्र-स्थिति-सपादक, विशद-रमणीय व रचनात्मक वर्णनों का 'कामायनी' में अभाव है। वस्तुतः प्रलय, समुद्र, हिमालय-प्रदेश, इडा-राज्य और ऋतुओं के वर्णन के अतिरिक्त वर्णन की और गुंजाइश भी कम ही थी। फिर षट्ऋतु-वर्णन और 'बारहमासों' जैसे रूढ़ विधान को तो स्थान मिलता ही कहा से। वर्णनोचित समस्त उत्साह कल्पना-प्रचुर भाव-निरूपण व भाव-चित्रण की ओर दिशांतरित हो गया है। यों शास्त्रानुसारी वर्णनों की मदद भी यत्र-तत्र पूरी होती हुई दिखायी पड़ जायेगी। रचनात्मक वर्णनों का स्थान सूक्ष्म-गंभीर भाव-चित्रण, कौशलपूर्ण उपमान-विधान व प्रतीक-विधान ने ले लिया है जो स्थूल बाह्य वर्णनों से अधिक काव्यात्मक कवि-प्रतिभा के निदर्शक हैं। आचार्य वाजपेयी जी ने 'कामायनी' के वस्तु-वर्णन का मर्म बताते हुए यह निर्दिष्ट किया है कि प्रसाद में केवल ऐसे ही वर्णन मिलेंगे जो काव्य के लक्ष्यभूत रस की अनिवार्य आवश्यकता के मेल में हैं, जो "समृद्ध कल्पना से ही साध्य हैं" और काव्य की भावात्मकता के विरोधी नहीं हैं।⁸⁴ आचार्य जी का स्पष्ट कथन है कि "प्रसाद जी स्थूल वस्तुओं और जीवन-दृश्यों का समारोहपूर्ण वर्णन करने में उतने सफल नहीं हुए, जितने सूक्ष्म मानसिक तत्त्वों को साकार रूप देने में।"⁸⁵ 'कामायनी' के स्थूल वस्तु-व्यापार कम हैं। इनके बदले मानसिक वस्तुओं का वर्णन करने की कवि की प्रवृत्ति अधिक प्रमुख है। "प्राचीन काव्य में जो एक प्रकार के स्थूल वर्णन रहते थे, उनके स्थान पर प्रसाद जी ने सूक्ष्म वस्तुओं को साकार रूप देने का आयोजन किया है।"⁸⁶ प्राचीन वस्तु-वर्णन की अधिकांशतः रूढ़ और यात्रिक पद्धति को देखते हुए प्रसाद जी का यह सशोधन निश्चय ही अधिक रसोपजीवी ही समझा जायेगा।

छंद-विधान की दृष्टि से एक महत्त्वपूर्ण अंतर दिखायी पड़ता है। प्रत्येक सर्ग के अंत में छंद-परिवर्तन के तथा नवम सर्ग में नाना छंदों के एक साथ प्रयोग के विधान का पालन जैसा कि 'साकेत' व 'प्रियप्रवास' में हुआ है, यहाँ नहीं हुआ, क्योंकि कवि के बहुविध छंद-ज्ञान का प्रदर्शन सभवतः उन्हें न रुचा। संस्कृत वर्ण-वृत्तों या हिंदी के पुराने बहुप्रयुक्त छंदों (सवैया, सोरठा, छप्पय आदि) के स्थान पर नवीन छंदों का (जो अनेक छंदों की जोड़-तोड़ से, लय व प्रवाह के सामूहिक योग से युग-रुचि के अनुरूप प्रभाव उत्पन्न करने में सक्षम हैं) प्रयोग किया गया है।

मंगलाचरण की औपचारिकता का पालन भी नहीं है, यद्यपि परंपरा-प्रेमी समीक्षक 'हिमगिरि' को ईश्वर के सब प्रमुख गुणों—महत्ता, भव्यता, शीतलता, पवित्रता, निर्विकारता, शांति आदि—के प्रतीक रूप में ग्रहण करके नियम-पूर्ति पर सतुष्ट होते हैं।

'कामायनी' की रचना तक आते-आते प्रसाद वस्तु या कथानक की अपेक्षा चरित्राकन के महत्त्व से भली भांति परिचित होकर उन्नीसवीं शताब्दी की तद्विषयक अरस्तू-विरोधिनी यूरोपीय विचार-सरणी को मानो अपना चुके थे। उसके प्रमाण उनके साहित्य में ही विद्यमान हैं। किंतु 'कामायनी' में पात्रों के चरित्राकन की वह स्फूर्ति दिखायी नहीं पड़ती (संभवतः कथा के द्वयर्थक होने के कारण ही) जो कमला ('लहर', 'प्रलय की छाया'), देवसेना (स्कंदगुप्त), घटी (ककाल), गुडा ('गुडा' कहानी), विजया (स्कंदगुप्त) आदि पात्रों के निर्माण के अवसर पर दिखायी पड़ी है। 'कामायनी' के पात्रों में से कला की दृष्टि में केवल मनु ही एक गत्यात्मक पात्र है। सत्त्वमयी श्रद्धा का हमारे मन पर, संस्कारों के साम्य की भूमि पर अवस्थित रहने के कारण, प्रभाव तो आघात बना रहता है, किंतु मानवीय पात्रों का कलात्मक चरित्राकन जिन आवर्त-विवर्तों व उतार-चढ़ावों के बीच से सामान्यतः चरित्र-प्रधान कला-कृतियों में होता आया है, उसका तो अभाव ही है। एकत्व-विधायिनी आनंदोन्मुखी भूमिका के अभिलाषी पात्रों में द्वैत का अधिक बढ़ावा (विश्लेषणात्मक चरित्राकन में जो अनिवार्य रूप से निहित है) संभवतः कवि को इष्ट न रहा हो। अन्यथा चरित्राकन की कला 'कामायनी' में अपनी पूरी बसत-श्री में होती।

रस की दृष्टि से विचार करने पर जान पड़ता है कि शृंगार, वीर और शांत में से एक भी रस की स्थिति बहुत अविवादास्पद नहीं है। शृंगार का संयोग पक्ष (प्रथम मिलन के क्षण का नहीं, परवर्तीकाल का) कालिदास, विद्यापति, बिहारी आदि कवियों जैसा चटकीला व प्रफुल्लित नहीं बन पाया। एक ओर तो मिलन-शृंगार उस औज्ज्वल्य को प्राप्त होता वही जान पड़ता जो मानव-जीवन की इस अनुभूति को मानवीय अनुभूति की समग्रता के वृत्त में सर्वोपरि वैशिष्ट्य प्रदान करता है, दूसरी ओर वह (शृंगार) बहुत कुछ देव-सृष्टि के इन्द्रिय-भोग व स्थूल विलास के संस्कारों की ही परंपरा में पल्लवन-प्रसार जान पड़ता है। विरह-पक्ष भी पूरा-पूरा नहीं खिला। श्रद्धा का विरह अत्यंत संक्षिप्त व संकेतात्मक है—उसमें हृदय का वह आवेग, तीव्रता, विस्तार व परिप्लुति नहीं जो सूर, जायसी व घनानंद की विरहिणी नायिकाओं में मिलती है। गाभीर्य व दार्शनिकता की शिला के नीचे नैसर्गिकता मानवीय विरह की सब श्लक्ष्णता, सुकुमारता व सहजता दब-सी गयी है।

वीर-रस है ही कहा। वह इडा के नगर में एकपक्षीय विद्रोह के रूप में दिखायी पड़ा है। बलात्कार करने वाले मनु तो भय के मारे दबे-छिपे फिर रहे हैं। दो पक्षों के पूर्ण सन्नद्ध होकर वीर-दर्प के साथ अन्याय के दमन व न्याय-धर्म की पुनर्स्थापना की महद् भावना से अनुप्राणित होकर बड़ बिना वीरता के चोखे रंग नहीं छिटकते। शांत-रस की निष्पत्ति, श्लाघ्य होते हुए भी, एकांगी ही अधिक है। जीवन के भोगों को आकठ भोगकर, सहज व प्रकृत वितृष्णा से परिपूर्ण होकर चलने वाले व्यक्ति का 'शम' ही तो परिपक्व होकर शांत-रस में परिणत होता है। यद्यपि तो शांत-रस के काव्यीय उपकरणों के प्रस्तुत होने पर भी, केवल 'निर्वेद' जनित होने के कारण शांत की वास्तविक भूमिका पर उठा हुआ नहीं लगता। फिर भी सब-कुछ मिलाकर देखने पर शांत-रस ही सर्वाधिक पुष्ट व प्रभावशाली जान पड़ता है।

‘कामायनी’ का अत न तो शुद्ध सुखात है न शुद्ध दुःखात । सुखात तो इसलिए नहीं है कि मनु के समग्र व्यक्तित्व का परिपाक जीवन के भोगों के बीच से सहज-मधुर रूप में नहीं हुआ है । वे अपनी विषम प्रकृति और कुचाल से श्रद्धा व इडा इन दोनों में से किसी एक के भी पूर्णतः न बन सके । उन्होंने शृंगार के उस वैशद्य व औज्ज्वल्य का कहा अनुभव किया है जो जीवन की पूर्ण आंतरिक तृप्ति का प्रतीक है । वे ऊपर से ही पूर्णकाम जान पड़ते हैं । पर उनके अतरंग में कामना की वन्या सभवतः अभी भी कहीं-कहीं लहक रही है । मनोविज्ञान इसे पूर्ण स्पष्ट कर देगा । वस्तुतः वह रचना भी ‘आसू’ और ‘स्कंदगुप्त’ आदि रचनाओं की तरह प्रसादात् ही कही जा सकती है । इस प्रकार का अत दिखाकर भी कवि ने जहाँ एक ओर महाकाव्य के क्षेत्र में रूप-विषयक नावीन्य उत्पन्न किया है वहाँ दार्शनिक भूमि पर सुख-दुःख-मिश्रित एक अनोखा रस उपजाकर विदग्ध पाठकों को एक धूप-छाही जीवन-चेतना का गभीर रस भी प्रदान किया है ।

नायक, नायिका, उपनायक, प्रतिनायक-विषयक संपूर्ण शास्त्रीय विधान के निर्वाह की वस्तु-सकोच के कारण गुंजाइश ही नहीं रही ।

पुरुषार्थ-चतुष्टय, महाकाव्योचित शैली व जीवन-मूल्यों के व्याख्यान की दृष्टि से तो यह रचना प्रायः सर्वसम्मत रूप से उत्कृष्ट व उदात्त है ही ।

कला-रूप का निर्माण, वस्तु की प्रकृति व गुण से, अदृश्य रूप से व अनिवार्यतः प्रभावित होता है, यह बात ‘कामायनी’ पर भी लागू होती है । ‘कामायनी’ की कथा स्वल्प है । उसके गभीर प्रभाव का रहस्य मुख्यतः उसकी द्वयर्थकता (स्थूल ऐतिहासिक कथा व मनोविकास की सूक्ष्म कथा का प्रायः समानांतर प्रवाह है) में निहित है । कथा का उपादान मुख्यतः स्मृति, आवेग, स्वप्न, कल्पना, मनोराज्य-निर्माण, आत्मविलास आदि चेतना की सूक्ष्म विभूति से निर्मित हुआ है, भौतिक जगत् की स्थूल घटनाओं (भूकंप, उल्कापात, बाढ़ आदि) की अपेक्षा मनोजगत् की सूक्ष्म घटनाओं से (जैसे लज्जा, प्रणय, ग्लानि, समर्पण, भाव आदि) से, जो मनोविज्ञान की दृष्टि से अधिक मौलिक, प्रेरक, जीवन-स्वरूप-निर्धारिका व व्यक्तित्व के रूप की गहरी व अचूक निर्मात्री होती हैं, आपूर्ण होती हैं, तथा इसमें दार्शनिक चिंतन का प्रगाढ़ रस भी सम्मिलित है, वस्तु-विषयक इन प्रमुख तथ्यों ने ही ‘कामायनी’ की रूप-रचना को मानो निर्धारित कर दिया है ।

प्राचीन काव्यों में निरूपित जीवन व कथानक बाहर से जटिल व विस्तृत दिखाया जाता था, पर आज की साहित्य-चेतना स्वल्प उपादान सामग्री एक-दो या ढाई पात्रों के सहारे ही (थैकैरे के Vamty Fair में तो कोई पात्र ही नहीं और हिंदी के आचलिक उपन्यासकार भी कोई विशिष्ट पात्र न रखकर अचल विशेष को ही पात्र बनाकर चलने लगे हैं) महीन कताई-बुनाई करके अणु में ब्रह्मांड को खोल दिखाने की ओर उन्मुख है । उपन्यास व कन के क्षेत्र की अनेक विश्वविख्यात आधुनिक रचनाओं से इस कथन की पुष्टि होगी ।

प्राचीन जीवन का स्वरूप बाह्यतः घटना-जटिल व भीतर से सरल था परंतु आज वह क्रमशः सरल व जटिल है । आज के व्यक्ति की चेतना विभक्त, विशृंखलित व खंडित चेतना है । मनु व इडा इस आधुनिक चेतना के प्रतिनिधि पात्र हैं । ‘कामायनी’ इस चेतना से अनुप्राणित है और इस अर्थ में वह आधुनिक है । ‘कामायनी’ को हम आधुनिक चेतना का सवाहक महाकाव्य कहेंगे ।

वास्तव में यह काव्य समस्या-प्रधान (मानव जाति की आनन्द-प्राप्ति की विराट व सनातन समस्या) व शैली-सौष्ठव-प्रधान काव्य है जिसकी कथा का महत्त्व तो गौण या अत्यल्प ही है। प्रसाद ने महाकाव्य के स्वरूप में युगोचित परिवर्तन किये हैं। युग-रुचि, कवि का निजी रुचि-वैचित्र्य, व्यजित युग का स्वरूप तथा स्वयं मनु के चरित्र ने ही इस महाकाव्य के स्वरूप का नियमन किया है। गरिमामयी व पौष्टिक वस्तु, जीवन की गंभीर उच्चाशयता, और अनुरजनकारिणी शैली—इन सबको एक-साथ मिलाकर देखने पर, केवल रूढ़ि-पालन नहीं, किंतु नवीनता को साहित्य का एक प्रमुख एवं अनिवार्य लक्षण मानने पर, मानव-जीवन उसके सुख व आनन्द की समस्या के प्रति कवि की प्रगाढ़ निष्ठापूर्ण और गहरी चिन्ता के तथ्य को स्वीकृत कर लेने पर जान पड़ेगा कि 'कामायनी' का रूप महाकाव्य का ही रूप है तथा महाकाव्य की चेतना से ही अनुप्रसूत है।

खड-काव्य

प्रसाद की दो रचनाएँ खड-काव्य के अतर्गत परिगणित की जा सकती हैं—'प्रेम-पथिक' तथा 'महाराणा का महत्त्व'। पर प्राचीन अथवा द्विवेदीकाल खड-काव्यों में कार्य-व्यापार का जैसा रसपूर्ण व स्फीत-अनवरुद्ध प्रवाह रहता है वैसा उक्त दोनों रचनाओं में अप्राप्य है, क्योंकि प्रसाद कार्य-व्यापार की स्थूल बाह्य विवृत्ति के प्रति उतना आकर्षण या मोह नहीं रखते जितना उसे निमित्त बनाकर भाव-वैभव व उदात्त चित्तस्थिति व चरित्र की असाधारणता से चमत्कृत करने के लिए प्रयत्नशील रहते हैं, और बस, खड-काव्य के क्षेत्र में यही प्रसाद की विशिष्टता या मौलिकता है।

प्रेम और सौंदर्य के उदात्त व आदर्श रूप की प्रतिष्ठा में निरत 'प्रेम-पथिक' 26 पृष्ठों की एक रचना है, जिसमें वर्णों और सवादों के माध्यम से प्रणय-क्षेत्र के विरह-मिलन की एक अत्यंत मर्म-मधुर कहानी कही गयी है। इसमें केवल दो ही महत्त्वपूर्ण पात्र हैं और खड-काव्योचित वस्तु-परिमाण किसी-न-किसी तरह जुट जाता है। कथा सर्गबद्ध न होकर अनवरुद्ध गति से बढ़ती चलती है। प्रसंगात्तरो या वस्तु-परिवर्तनों का संकेत पांच, एक या दो गुणित चिह्नों के उपयोग द्वारा कर दिया गया है। वस्तुतः कथा तो निमित्त-मात्र है—आदर्शवादी कवि प्रेम और सौंदर्य की भावनाओं को प्लेटोनिक ऊँचाइयों तक उड़ा ले गया है। वस्तु के औदात्य व गाभीर्य को कवि की महाप्राणता का वहन करने वाली तीस मात्राओं के ताटक छंद की लबी व गतिवान् पक्तियों ने खूब सभाला है। पक्तियों के बीच में पड़े पूर्णविराम भावना के उद्गम प्रवाह और कवि-व्यक्तित्व की निर्बंध शक्ति और ओज की ताप-तीव्रता का भान कराते हैं। सजग एवं संवेदनशील पाठक साधनामय शुभ्र वातावरण का मानसिक आस्वादन छंद-संगीत व कहानी की वस्तुगत प्रकृति से सहज ही करने में समर्थ होता है।

'महाराणा का महत्त्व' 24 पृष्ठों की ओर 3-4 ऐतिहासिक पात्रों वाली (राणा प्रताप जिसके नायक हैं) एक छोटी-सी अल्पकथात्मक कृति है, जिसे वस्तु, ऐतिहासिक चरित्र और काव्य-रूप की दृष्टि से खड-काव्य कहा जा सकता है। राणा प्रताप की वीरता को केंद्र में रखकर उपयुक्त काव्य-प्रभाव निष्पन्न करने के लिए इक्कीस मात्राओं वाले भिन्न-तुकांत या तुकांत-विहीन 'अरिल्ल' छंद में इसकी रचना हुई है। वर्ण-विन्यास के प्रवाह तथा श्रुति के

अनुकूल गति के कारण इस छंद के प्रयोग से कथानायक की चरित्रिक विशेषता व कार्य-व्यापार की सक्रियता सुंदर रूप में व्यजित हुई है। कहानी प्रायः सवादो व वर्णनों के द्वारा आगे बढ़ती है। पक्तियों के बीच में भी वाक्यानुसार विराम-चिह्नों का प्रयोग हुआ है। कथा सर्गों में विभाजित न होकर बंधे हुए क्रम में बढ़ती जाती है, केवल प्रसगातरो का निर्देश तारक (***) चिह्नो अथवा गुणित (***) चिह्नो के द्वारा बीच-बीच में यत्र-तत्र कर दिया गया है। सघर्ष व विरोध की समाप्ति के साथ तथा प्रताप की गौरव-महिमा की स्थापना-स्वीकृति के साथ काव्य समाप्त हो जाता है। रचना साधारण है। इतिहास-प्रेम, आदर्शवादी दृष्टि, नवीन रूप-रचना व छंद-प्रयोग के प्रति सजगता इस कृति की मुख्य विशेषताएँ हैं।

रूप-रचना की दृष्टि से 'आसू' पर कुछ स्वतंत्र विचार यहाँ प्रसंग-प्राप्त हैं। 'आसू' मुक्तक काव्य है, अथवा प्रबन्ध काव्य अथवा गीति काव्य? यह प्रश्न स्वभावतः उठता है।

'आसू' का प्रत्येक पद एक स्वतंत्र प्रत्यय, बिंब या कल्पना लिए कठे के एक स्वतंत्र आबदार मोती-सा अपनी सुडौलता व कांति में आत्मपूर्ण है। साथ ही 'आसू' में सब पद एक ही सश्लिष्ट अनुभूति के सूक्ष्म-दीर्घ प्रच्छन्न कथा-सूत्र में गुफित हैं। उसमें अतर्जगत् में घटित एक विराट्, अदृश्य व सूक्ष्म घटना (जो स्थूल भौतिक घटना से कहीं अधिक तथ्यात्मक, प्रभाव व परिमाण में कहीं अधिक दूरगामी व तीक्ष्ण है) अपने कारण, विश्लेषण व परिणाम के साथ आद्यत उपस्थित है, उसमें भौतिक जगत् के आलंबन का बाह्य रूप तथा उपमान पक्ष में प्रकृति की बाह्य विवृति का भी समावेश है, अतः वह एक खंड-काव्य भी है—निश्चय ही उसमें खंड-काव्य का-सा घटना-विधान, चरित्र-चित्रण-संभार व वर्णन-प्रस्तार नहीं।

बाह्याकार या छंद की दृष्टि से प्रत्येक पद ललित गीत की टेक व आवृत्ति वाली बाह्य आकृति न धारण करते हुए भी और समृद्ध अलंकरण व कल्पना की संपत्ति से अत्यधिक भारावनत रहते हुए भी अतः प्रकृति या अतश्चेतना—की दृष्टि से समग्र रचना 'मेघदूत' की तरह, शुद्ध गीतात्मक है, अतः उसकी आत्मा गीति काव्य की ही है, वस्तु-वर्णनात्मक कविता भी नहीं।

ऐसी स्थिति में 'आसू' किसी बंधी-बंधायी पूर्वागत अथवा रचना-कोटि में वर्गीकृत होने को प्रस्तुत नहीं होता। सामान्यतः यह रचना दीर्घ प्रबन्ध गीत की सज्ञा में अभिहित की जा सकती है। आचार्य नन्दलाले वाजपेयी 'आसू' को 'गीति कविता' की सज्ञा में अभिहित करते हैं।⁸⁷ आचार्य विनयमोहन शर्मा की मान्यता है कि 'आसू' को मुक्त काव्य तक सीमित न रखकर प्रबन्ध तक खींच ले जाना भी उसे (कवि को) अभीष्ट था।⁸⁸ इस प्रकार 'आसू' गीति, मुक्त व प्रबन्ध—सभी भूमियों का स्पर्श करता है।

मुक्तक-काव्य

मुक्तक कविता काव्य का एक महत्वपूर्ण अंग है। मुक्तक कविता के अतर्गत वे सब छोटी-बड़ी (प्रायः छोटी ही) आत्मपर्यवसित, पूर्वापर क्रम अथवा प्रबन्धात्मकता से रहित छंदोबद्ध अथवा मुक्त-छंद रचनाएँ (वस्तु-निरूपणात्मक कविताएँ, पद, गीत, कविता, सवैया, चतुष्पदियाँ आदि) समाविष्ट की जाती हैं, जिनमें वस्तु-निरूपण तथा भाव-व्यञ्जना, दोनों ही विद्यमान हैं। चूँकि हमने गीति-काव्य पर स्वतंत्र रूप से विचार किया है, अतः यहाँ

भावना-कल्पना से घनीभूत गीति-रचनाओं से इतर वस्तु-वर्णनात्मक कविताओं पर ही रूप की दृष्टि से विचार किया जाएगा। यो तो व्यापक अर्थों में कविता में गीति, पद व वस्तु वर्णनात्मक सभी प्रकार की रचनाओं का समावेश किया जा सकता है, पर उसमें प्रायः उन्हीं रचनाओं को रखा जाता है जो आकार में छोटी, वस्तुवर्णनात्मक, पूर्वापर सबंध से मुक्त या आत्मपूर्ण तथा भावना व कल्पना की अपेक्षा निरीक्षण व बाह्य विवृति पर अधिक आधारित हों। 'मुक्तक काव्य' शीर्षक इस उप-स्तंभ के अंतर्गत हम प्रसाद की ऐसी ही रचनाओं के रूप पर विचार करेंगे।

'चित्राधार' से लेकर 'लहर' तक प्रसाद की शताधिक मुक्तक कविताएँ प्राप्त होती हैं। प्रसाद का आरंभिक मुक्तक काव्य उनके 'चित्राधार' के 'पराग' व 'मकरद बिंदु' नामक दो स्तंभों के अंतर्गत समाविष्ट ब्रजभाषा में लिखित क्रमशः 22 कविताओं, 23 कवित्तो, 3 सवैया व 14 पदों की समष्टि से निर्मित होता है। इन रचनाओं में नवीन रूप निर्माण-विषयक उल्लेखनीय बात यही दिखायी पड़ती है कि भले ही यह काव्य ब्रजभाषा में है पर अभिव्यजना की नवीन मौलिक स्फुरणा (जो छंद-विधान, नवीन उपमान प्रयोग, लाक्षणिकता, कुतूहल-वृत्ति, रहस्य-भावना का हल्का-सा स्पर्श आदि के सामूहिक रूप से व्यक्त होती है) नेत्र-उन्मीलन करने लग गयी है। पर सब-कुछ मिलाकर, इसकी चेतना मुख्यतः पुरानी है। अभी इसमें सजग शिल्पी का अध्यवसाय व व्यस्तता नहीं दिखायी पड़ती।

'झरना' व 'लहर' की मुक्त कविताएँ मुक्तक काव्य का पूर्णतम व सुंदर रूप प्रस्तुत करती हैं। अभिव्यजना के समृद्धतम रूप—लाक्षणिक मूर्तिमत्ता, छंद-निर्माण-कौशल, व्यंजक पद-प्रयोग, छंदों में भाव का गठन, लाघव व पुष्टता की दृष्टि से कलात्मक गुण और नवीन उपमान-चयन आदि स उक्त कविताएँ संपन्न हैं। मुक्तक रचना के सौष्ठव में जो भी उपादान प्रयुक्त होते हैं, उनका विस्तृत विश्लेषण कला से संबंधित प्रकरण में आगे चलकर होगा।

मुक्तक कविताओं के अंतर्गत ही हम कुछ लंबी कविताओं पर विचार कर सकते हैं जो एक सूक्ष्म-स्थूल या दृढ़-कोमल ऐतिहासिक या पौराणिक वस्तु-सूत्र में गुफित हैं। ये सब कविताएँ प्रायः काल्पनिक या ऐतिहासिक-पौराणिक वस्तु-फलक पर अवस्थित हैं। 'चित्राधार' की 'अयोध्या का उद्धार', 'प्रेम राज्य', 'कानन-कुसुम' की 'भक्ति-योग', 'जलविहारिणी', 'चित्रकूट', 'भारत', 'शिल्प-सौंदर्य', 'कुरुक्षेत्र', 'वीर बालक', 'श्रीकृष्ण जयंती' तथा 'लहर' की 'अशोक की चिंता', 'शेरसिंह का शस्त्र-समर्पण', 'पेशोला की प्रतिध्वनि' तथा 'प्रलय की छाया' आदि कविताएँ काफी बड़ी हैं। चूंकि ये कविताएँ प्रायः किसी बड़े-बंदाएँ ढांचे में आसानी से नहीं अटती, अतः हम इन्हें इनके आकार-प्रकार, काव्य-तत्त्वों के परिमाण, तद्गत वस्तु-स्वरूप, या विन्यास-कौशल के कारण पद्य-प्रबंध, दीर्घ गीतात्मक काव्य, कथा-काव्य, लघुतर खंड-काव्य, काव्य-कथा आदि में से किसी भी नाम से अभिहित कर सकते हैं।

यह आश्चर्य से कहा जा सकता है कि 'चित्राधार' और 'कानन-कुसुम' की कविताएँ प्राचीन कवियों के प्रभाव से अभिभूत रहने तथा अभिव्यजना-कौशल या रूप-निर्माण की दृष्टि से कोई आश्चर्यजनक वैशिष्ट्य नहीं रखती। 'लहर' की कविताएँ और उनमें से भी 'प्रलय की छाया', नामक कविता वस्तु-अनुरूप रूप-निर्माण और अभिव्यजना

उनमें से भी 'प्रलय की छाया', नामक कविता वस्तु-अनुरूप रूप-निर्माण और अभिव्यजना की अतिशय चारुता, मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता, काव्य-ऐश्वर्य की प्रचुरता तथा भावना की उच्चाशयता के कारण इस कोटि की रचनाओं में प्रसाद की एक अत्यंत सफल रचना है।

गीति-काव्य

रूप के विचार में कविता (विषयात्मक या वस्तु-वर्णनात्मक) के अंतर्गत प्रसाद के गीति-काव्य पर विचार करना भी आवश्यक है, क्योंकि प्रसाद ने (छायावाद के परवर्ती प्रमुख कवियों व गीतिकारों की तरह ही) गीति-काव्य के रूप या ढांचे को खूब माजा व सवारा। भक्ति-काल के पद-साहित्य के बाद गीति-काव्य की रचना (हा, रीति-काल के सर्वेया और कवित्त को भी उनकी गेयता या लयात्मकता के कारण गीति-काव्य में ही रखे तो बात दूसरी है) भारतेन्दु व सत्यनारायण 'कविरत्न' जैसे कुछ कवियों को छोड़कर, प्रायः कम ही हो गयी थी। प्रसाद ने ही सर्वप्रथम, कुछ नये उपादानों के साथ, गीत-काव्य को पुनर्जीवित किया। यहाँ हम गीत की वस्तु को न लेकर गीत के बाह्य रूप (अवश्य ही जो 'वस्तु' से बहुत घनिष्ठ रूप से संबंधित होकर ही अपने पूरे विकास व शक्ति को प्राप्त करता है) पर ही मुख्यतः विचार करेंगे।

प्रसाद के आरंभिक गीतात्मक पद 'चित्राधार' के 'मकरंद बिंदु' विभाग के अंत में संगृहीत है, जो भाषा व भावना की दृष्टि से प्रायः सूर, तुलसी व भारतेन्दु की ही परंपरा में जान पड़ते हैं। ये पद सख्या में 14 हैं जिनकी टेक इस प्रकार है—“अहो नित प्रेम करत दिन गयो, दियो भल उत्तर हैं कै मौन, ढीठ है करत सबै ही पाप, पुन्य औ पाप न जान्यो जात, छिपि के झगड़ा क्यो फैलायो?, ऐसौ ब्रह्म लेइ का करि है?, और जब कहि है तब का रहि है, नाथ नहिं फीकी परै गुहार, मधुप ज्यों कज देखि मडरावे, मेरे प्रेम को प्रतिकार, प्रिय स्मृति कज में लवलीन, अरे मन अब हू तो तू मान, आज तो नीके नेह निहारो, तथा, यह तो सब समुझ्यो पहले ही।” रूप-निर्माण की दृष्टि से इनमें कोई उल्लेखनीय विशेषता नहीं दिखायी पड़ती।

पाश्चात्य गीतिकाव्य से प्रभावित नये ढंग के गीत प्रसाद के नाटकों में तथा 'झरना', 'लहर' व 'कामायनी' ('तुमल कोलाहल कलह में') नामक काव्य-ग्रंथों में प्राप्त होते हैं। निश्चय ही इन गीतों का कला-रूप उनकी मूल प्रेरक भावनाओं ने ही (वस्तु ने ही) निर्धारित किया है, इस तथ्य को पूरी तरह ध्यान में रखकर ही रूप-संबंधी कुछ महत्वपूर्ण तथ्यों का आकलन हम कर सकते हैं। प्रसाद के ये गीत प्रायः छोटे-छोटे छंदों व छोटी पंक्तियों वाले ही हैं। जहाँ कहीं गीत के नाम पर ये रचनाएँ बड़े छंदों, बड़ी पंक्तियों में व विस्तार से प्रस्तुत की गयी हैं, वे वहाँ गीत न रहकर कविताएँ ही हो गयी हैं—जैसे 'ध्रुवस्वामिनी', 'स्कंदगुप्त' व 'चंद्रगुप्त' में। इन रचनाओं को गीतों के नाम पर (भावना चाहे गीतात्मक ही क्यों न हो) अभिनय के बीच रंगमंच पर गाये जाने का औचित्य समझ में भी नहीं आता। अस्तु प्रसाद के अन्य सफल गीत बड़ी ही आकर्षक व कल्पनोत्तेजक टेक से आरंभ होते हैं। लयात्मकता व प्रवाह से युक्त अनेक गीतों की सुचिक्कण व ललित-मृदुल पदावली अपनी नादरजकता से पाठकों को तन्मय कर देती है। सहज अलंकार तो साहित्यिक गीतों की शोभा है, पर जहाँ अलंकारों के गुच्छों से गीतों के सहज-प्रसन्न प्रवाह में गतिरोध-सा आ जाता है, वहाँ वे चाहे अपने में कितने ही बिंब समेटे हों,

अवाञ्छित से ही जान पड़ते हैं। प्रसाद के अनेक गीतों में, जो निश्चय ही अनुभूति-गाभीर्य-जन्य गीत की सच्ची व मौलिक प्रेरणा से स्फुरित हुए हैं, भारी-भरकम श्लिष्ट-क्लिष्ट पदावली, उपमा-रूपकादि अलंकार तथा जटिल बिंब, कल्पनाएँ व प्रकृति के दृश्य उनकी सहजता-मज्जुलता को निश्चय ही क्षति पहुँचाते हैं। प्रसाद के गीत विविध छंदों में हैं, जिनमें से अनेक नाटकीय गीत क्लासिकल राग-रागिनियों में बाधे गये हैं। कसे हुए, सक्षिप्त, व्यंजन व समृद्ध बिंबों व कल्पना-चित्रों से जड़े ये गीत-समुन्नत कल्पनाशील व सवेदनशील साहित्यिक पाठकों को बरबस अपनी ओर आकृष्ट कर लेते हैं, इसमें सदेह नहीं। इनमें मीरा व कबीर की सादगी नहीं, विद्यापति की संगीतात्मकता, तुलसी की अनुभूति-धनता व मीरा तथा महादेवी की तन्मयता है। गीतों के विषय (प्रेम, सौंदर्य, करुणा, वीरता, दार्शनिकता) के अनुरूप ही छंदों की गति का विधान हुआ है। सफल रूप-रचना की दृष्टि से अनेक गीत प्रसाद के गीति-काव्य की स्थायी व शीर्षस्थ उपलब्धियाँ हैं।

गीति-नाट्य या गीति-रूपक

‘करुणालय’ गीति-काव्य और नाटक के तत्त्वों का मिश्रित सौंदर्य लिए प्रसाद का 32 पृष्ठों का एक गीति-नाट्य या गीति-रूपक (Opera) है। प्रसाद ने उसकी ‘सूचना’ में लिखा है कि “यह दृश्यकाव्य गीति-नाट्य के ढंग पर लिखा गया है।” करुणा के उच्च भाव की स्थापना व महिमा-गान से प्रेरित यह कृति 10-11 पात्रों से युक्त एक पौराणिक प्रसंग को लेकर चली है। रचना सुखात है, इसमें पांच दृश्य हैं, दृश्याभ में तथा आवश्यकतानुसार अन्यत्र भी महत्त्वपूर्ण व सक्षिप्त रंग-निर्देश दिये गये हैं व अंत में करुणा के महत्त्व का उद्घोषक व मंगल भावना-पूर्ण गीत है जो प्रसंग से सहज आविर्भूत हुआ भरत-वाक्य की शास्त्रीय नियम-पूर्ति ही करता जान पड़ता है। अतिप्राकृतिक (Supernatural) तत्त्व का प्रयोग भी कथा-विकास में हुआ है। कथा का विकास पात्रों के, जिनका नामोल्लेख छंदों से बाहर, केशवदास की ‘रामचंद्रिका’ की तरह, स्वतंत्र-रूप से हुआ है, सवादों के द्वारा हुआ है। ‘नेपथ्य’ का भी प्रयोग हुआ है। करुणा की भावना को सहज दीपित-पोषित रखने में समर्थ संस्कृत के ‘कुलक’, अग्रेजी के ‘ब्लैकवर्स’ तथा बंगाली के ‘अमित्राक्षर’ छंद की तरह ही चरणों के बंधनों से मुक्त स्वतंत्र गति वाले मधुर लय-सपन्न इक्कीस मात्राओं वाले अतुकात ‘अरिल्ल’ मात्रिक छंद का, जिसमें वाक्यानुसार विराम-चिह्न पक्तियों के बीच में भी दिया गया है, प्रयोग हुआ है। जिस समय यह रचना प्रस्तुत हुई, उस समय ‘कला की दृष्टि से यह बिलकुल टटकी’ (पुस्तक के प्रकाशकीय से) समझी गयी थी।

रूप-निर्माण की दृष्टि से यह कृति प्रसाद की प्रयोग-वृत्ति व काव्यशिल्प के प्रति सजगता का अच्छा परिचय देती है।

नाटक

नाटकों में प्रसाद ने कई रूप अपनाये हैं—पूर्ण नाटक (जो मुख्यतः अभिनय की दृष्टि से लिखे गये हैं), साध्यवसान रूपक (कामना जो केवल पाठ्य है और जिसमें मानव-मन की वृत्तियों को पात्रों का रूप प्रदान किया गया है) और एकाकी। नाटकों की वस्तु को नाटकों में अकों में और दृश्यों में (‘स्कंदगुप्त’ में दृश्य-संख्या नहीं दी गयी है) विभाजित किया गया है। ‘कामना’

को डॉ जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने सस्कृत की परंपरा में साध्यवसान रूपक माना है। 'सज्जन', 'प्रायश्चित', 'कल्याणी-परिणय', 'करुणालय' और 'एक घूट' एकाकी है। 'एक घूट' रूप-सौष्ठव व नवीन नाट्य उपकरणों के सुविन्यास की दृष्टि से सुंदर कृति है। 'करुणालय' ग्रंथ की 'सूचना' में गीति-नाट्य के ढंग पर लिखा गया दृश्यकाव्य तथा 'महाराणा का महत्त्व' उसके 'प्रकाशकीय कथन' में 'गीति-रूपक' कहा गया है। प्रसादरचित सब प्रकार के नाटकों के स्थूल ढांचे का परिचय इतना ही है। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद ने छोटे और बड़े भिन्न-भिन्न अंकों व दृश्यों वाले नाटकों की रचना की है।

नाटकों के तंत्र में प्रसाद ने क्रांतिकारी परिवर्तन उपस्थित किया है। प्रारंभिक कृतियों में प्रसाद ने नादी,⁸⁹ सूत्रधार,⁹⁰ नदी,⁹¹ अलौकिक पात्र,⁹² नेपथ्य,⁹³ विदूषक,⁹⁴ स्वगत,⁹⁵ अतिप्राकृतिक तत्त्व,⁹⁶ भरतवाक्य,⁹⁷ आकाशभाषित,⁹⁸ सवादो में छंद-विधान,⁹⁹ मंच पर मृत्यु का वध¹⁰⁰ आदि सबका विधान किया है, किंतु धीरे-धीरे वे लोक-रुचि, मंच-व्यवस्था व स्वाभाविकता आदि की दृष्टि से अनावश्यक प्राचीन शास्त्रीय विधान से मुक्त हो अपनी रचनाओं में परिवर्तन करते चले गये हैं। कार्य-व्यापार की अवस्थाओं, अर्थ-प्रकृतियों और सधियों का यथोचित सीमा तक पालन किया गया है, किंतु अनेक नाटकों में इस और पर्याप्त शैथिल्य भी दिखायी पड़ता है। डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने अपने शोध-ग्रंथ प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन में इस विषय पर प्रौढ़ व सूक्ष्म अध्ययन प्रस्तुत किया है। नाटकों में कही तो इतने छोटे-छोटे दृश्य (जैसे 'राज्यश्री', पृष्ठ 61) हैं कि वह दृश्य-परिवर्तन का बहाना-मात्र जान पड़ता है। वस्तुतः उन दृश्यों में निवेदित अत्यल्प वस्तु का किसी अन्य रूप से निर्देश किया जा सकता था। शाँ और इब्सन की शैली पर प्रसाद ने अको या दृश्यों के आरंभ में विस्तृत रंग-संकेत देने की पद्धति भी ग्रहण की है।¹⁰¹ सूच्य पद्धति का भी पर्याप्त प्रयोग हुआ है।¹⁰² गीतों का प्रयोग नवीन पाश्चात्य शैली अथवा फारसी कपनियों के ढंग का हुआ है।¹⁰³ सयोग और अकस्मात् तत्त्व तो अगणित स्थलों पर मिल जाएगा।¹⁰⁴ मंच पर पहले से उपस्थित पात्र के शब्दों को पकड़ते या दुहराते या वाग्वैदग्ध्यपूर्ण प्रत्युत्पन्नमतित्व-सा दर्शाते हुए, किसी पात्र का अचानक अस्वाभाविक प्रवेश¹⁰⁵ भी यत्र-तत्र देखने को मिलेगा।

प्रसाद ने देश-कालानुसार नवीन रुचियों के अनुरजन व तोष की दृष्टि से रूपक की रूप-रचना के जीर्णोद्धार व नव-निर्माण में पर्याप्त उत्साह प्रदर्शित किया और उनका यह कार्य उनके रूपाकार या कलाकार रूप को हमारे सामने विशेष रूप से स्पष्ट करता है। वृत्त के क्षेत्र में कोई परिवर्तन नहीं हुआ और न उसकी कोई गुंजाइश ही थी, प्रख्यात, उत्पाद्य व मिश्र—तीनों प्रकार का वृत्त उनकी रचनाओं में मिलता है, प्रख्यात व मिश्र अधिकांश रचनाओं में है, उत्पाद्य कथानक 'एक घूट' व 'कामना' का है। अक-संख्या व दृश्य-संख्या के सबंध में भी कोई विशेष बात नहीं, हा, 'स्कंदगुप्त' में दृश्यों की संख्या के वाचक अक नहीं दिये गये हैं। 'एक घूट' में एक अक है और 'स्कंदगुप्त' में पांच। अन्य रचनाओं में अक-संख्या इनके बीच पड़ती है। पूर्वरंग, सूत्रधार, नादी, मंगलाचरण आदि का शास्त्रीय विधान, 'सज्जन' को छोड़कर सर्वत्र हटा दिया गया है। नाटकों के अंत में किसी-किसी रूप में कोई मंगल-भावना जिसका प्रचार-प्रसार प्राचीन भरत-वाक्य का उद्देश्य था, आ ही गयी है, उदाहरणार्थ, 'स्कंदगुप्त' की समाप्ति के अवसर पर स्कंद के प्रति देवसेना के उद्गार एक परम उदात्त हृदय

के उद्धार होकर मानो भरत-वाक्योचित गहन मगल-भावना का ही प्रकाश कर रहे हैं।

संस्कृत नाटको के अनुसार पात्र-वर्ग या श्रेणी के भेद से भाषा में परिवर्तन (संस्कृत, प्राकृत आदि) का नियम भी छोड़ दिया गया है। शुद्ध विदूषक का विधान (यो, अनेक पात्र हसोद प्रकृति के हैं) केवल दो ही कृतियों में दिखायी पड़ते हैं—अजातशत्रु में (वसतक) और स्कंदगुप्त में (मुद्रल)। अतः इस विधान के प्रति भी प्रसाद उत्साही नहीं जान पड़ते। कार्य-व्यापार की अवस्थाओं, संधियों और अर्थ-प्रकृतियों का निर्वाह प्रसाद ने यथासंभव किया है, पर पात्रों की संधियों (मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श व निर्वहण के जितने अंग शास्त्र में गिनाये गये हैं¹⁰⁶ (क्रमशः 12, 13, 12, 13 और 14 = 64 अंग) उनकी स्थिति कैसी निभी है, यह एक स्वतंत्र विचार का विषय है। डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा ने प्रसाद के सभी नाटकों में एतद्विषयक स्पष्ट व पांडित्यपूर्ण अध्ययन प्रस्तुत किया है, पर प्रसाद जैसे स्वच्छतावादी नाटककार के अध्ययन के प्रसंग में संधियों के इन अंगों के जटिल विस्तार में जाना कदाचित् उन्हें भी अनावश्यक या अरुचिकर जान पड़ा है। कैशिकी, सात्वती, आरभटी व भारती आदि वृत्तियों के प्रयोग के सबंध में इतना ही कहा जा सकता है कि रसोपयुक्त व्यापार ही प्रायः सर्वत्र दिखायी पड़ते हैं। अर्थोपक्षेपक का—विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अकास्य और अकावतार नामक पांच प्रकार के दृश्यों का विधान भी नहीं के बराबर है। सूच्य अर्थोपक्षेपक में मृत्यु व दंड का अधिक स्वच्छता से व्यवहार हुआ है, क्योंकि प्रसाद के युग की चलचित्र अभ्यस्त जनता अपनी स्थूल कुतूहल-वृत्ति व मनोरंजन के लिए इसे सुलभ चाहती थी। अश्राव्य व स्वगत अनेक स्थलों पर है, और वे भी कही-कही लंबे-लंबे, जैसे 'चंद्रगुप्त' में (1/7, 3/2, 3/6)। अपवारित तथा जनातिक नियत श्राव्य के प्रयोग प्रायः नहीं हैं, क्योंकि मंच पर ये स्वाभाविक नहीं जान पड़ते। आकाशभाषित कही-कही दिखायी पड़ता है। 'गोपुच्छाग्रसमाग्र' के अनुसार सब नाटकों में अंक के आकार का निर्वाह नहीं हुआ है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद ने भारतीय नाट्यशास्त्र का ढांचा ज्यो-का-त्यो उठाकर उसका अध-पालन नहीं किया, प्रत्युत, युग-रुचियों के अनुसार उसका सम्मार्जन किया। इतना ही नहीं, अपने निजी नाट्य-विधान को अधिक रोचक, सजीव व व्यवहार्य बनाने के लिए उन्होंने नाट्य-रचना के पाश्चात्य विधान से उपकारक उपकरण लेकर (जैसे कार्य-सक्रियता, संघर्ष व द्वंद्व का तत्त्व, लघु भावप्रवण गीतों का प्रयोग, पात्रों के चरित्र-चित्रण में व्यक्ति-वैचित्र्य) भारतीय और पाश्चात्य उपकरणों का समन्वय करके नाट्य-रूप को अर्वाचीनता व नवीनता प्रदान की है। उनका 'स्कंदगुप्त' नाटक तो कुछ अंशों में पाश्चात्य नाट्य-तत्त्वों के अधिक अनुकूल है।¹⁰⁷ सब मिलाकर उक्त कृति भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-रूपों का सुंदर समन्वय प्रस्तुत करती है।¹⁰⁸ इस समन्वय में ही हम प्रसाद के नवीन नाट्य-रूप-विधान के आविष्कार की स्फूर्ति पाते हैं, और यह आविष्कार-रूप के क्षेत्र में प्रसाद की महती देन है।

रगमंच भी नाट्य-रूप-विधान का एक अंक है, क्योंकि कोई भी नाट्यकृति अपनी प्रभावपूर्ण व गंभीर संप्रेषणीयता के लिए रगमंच की मुखोपेक्षणी होती है। भरत ने जो विस्तृत विधान इस संबंध में प्रस्तुत किया है,¹⁰⁹ उसका निर्वाह आज संभव नहीं। प्रसाद जी प्राचीन व नवीन को मिलाकर ही हिंदी के रगमंच की आवश्यकता का अनुभव करते हैं—अपना सब-कुछ खोकर नहीं। वे इस सबंध में भारतेन्दु की समन्वय दृष्टि के अनुगामी

है। वे लिखते हैं—“हा, उन सब साधनो से जो वर्तमान विज्ञान द्वारा उपलब्ध है, हमको वचित भी न होना चाहिए।”¹¹⁰ रगमच के सबध मे प्रसाद जी की यह दृष्टि उनकी रूप-निर्माण-दृष्टि को समृद्ध करती है। इस दृष्टि को भी ध्यान मे रखकर उनकी रूप-सबधी उपलब्धि का आकलन करना उचित होगा, क्योंकि रगमच की प्रणाली भी तो अतत वस्तु-निवेदन की एक प्रणाली ही है।

नाटक की विधा का प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्र मे इतना मूलग्राही व सर्वांगपूर्ण विवेचन हुआ है कि उसका संक्षेप भी यहा प्रस्तुत करना निरर्थक होगा। प्रसाद ने अभ्यास-प्रयोग द्वारा अपने नाटको के ‘रूप’ को निखारने का निरंतर प्रयत्न किया। प्राचीन नाट्यशास्त्र के नियमों का स्वरुचि व युगरुचि के अनुरूप उन्होने ग्रहण व त्याग किया। वस्तुतः प्रसाद से पूर्व स्वयं भारतेन्दु ने ही प्राचीन नाट्यतत्र की जटिलता के कारण नवीन परिस्थितियो मे उसे अव्यावहारिक ठहराकर उसमे नवीन व पाश्चात्य तत्त्वो के समावेश की नवयुगोचित प्रेरणा उत्पन्न कर दी थी। परिणामस्वरूप प्रसाद मे प्राचीन व नवीन का एक सतुलित सामंजस्य पाते है।

प्रसाद के नाटको के वस्तु-विन्यास के सबध मे प्रायः सभी आलोचको ने उनकी सामान्य त्रुटियो का निर्देश किया है जो ये हैं¹¹¹—कथानक का अनावश्यक विस्तार, अगागि सबध का अभाव, आवश्यक अन्विति की दृष्टि से बिखराव, कथा मे अनावश्यक प्रसंग या वृत्त का जोड़, प्रासंगिक कथाओ का बाहुल्य, प्रासंगिक कथानकों द्वारा आधिकारिक कथावस्तु की पदच्युति, कथा की आवश्यक रूप से लघुता या दीर्घता, सधियो व कार्यावस्थाओ (‘स्कदगुप्त’ और ‘ध्रुवस्वामिनी’ को छोडकर) के विधान मे अव्यवस्था, गृहीत काल की अतिदीर्घता, सख्या की दृष्टि से दृश्यो के विस्तार में क्रमशः गोपुच्छता का अभाव, पात्रो का आधिक्य, अनगकथन की प्रचुरतना और अधिकांश रचनाओ मे चरमोत्कर्ष की निष्प्रभता, कथा के नायक-नायिका सबधी निर्णय के आधार की अस्पष्टता आदि। डॉ० नगेन्द्र की दृष्टि मे दार्शनिक विश्लेषण और रम्य कल्पना-विलास के आवर्त उनकी कथा की गति के प्रमुख अवरोधक तत्व है।¹¹² इन तथ्यो के प्रकाश मे सामान्यतः कहा जा सकता है कि कुछ विशिष्ट अपवादो को छोडकर प्रसाद का नाटकीय वस्तु-विन्यास शिथिल, अकौशलपूर्ण, जटिल और नीरस है। अभिनेयता की शिकायत तो बराबर है ही। हा, नाटक के लिए संघर्षात्मक वस्तु होनी चाहिए, इस दृष्टि से संघर्षमयी कथाओ को ही नाटक के लिए चुनने का कलात्मक विवेक प्रसादजी मे अवश्य दिखायी देता है। अक की समाप्ति पर घनी प्रभावान्विति वाले अन्य व मार्मिक दृश्यो के विधान का कौशल उच्च कोटि का है। कही-कही समुचित परिमाणवाली सामग्री को, अनावश्यक विस्तृति से बचाकर समग्रता की कल्पना करके अत्यंत सुघराई के साथ विन्यस्त किया है, यथा—‘स्कदगुप्त’, ‘एक घूट’ तथा ‘ध्रुवस्वामिनी’ आदि रचनाओ में। प्रसाद ने विदूषक का विधान भी शनै-शनै छोड दिया है। उनके द्वारा प्रयुक्त हास्य के स्वरूप के गुणावगुण की यहा विस्तृत चर्चा न करके केवल इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि नाटको मे हास्य-व्यंग्य का समावेश भी पर्याप्त हुआ है। मंच पर हत्या, वध आदि के भारतीय दृष्टि से वर्जित दृश्य भी दिये गये हैं। स्वगत का भी विधान हुआ है जो प्रसाद पर नवीन यथार्थवाद का प्रभाव है।

प्रसाद ने हिंदी नाट्यतत्र के विकास में स्वानुभूति, आदर्श व युग-रुचि की प्रेरणा से महत्वपूर्ण योगदान किया। उन्होंने प्राचीन तत्र की बहुत-सी बातों का शनै-शनै त्याग किया और

पूर्व और पश्चिम के श्रेष्ठ तत्वों का समन्वित रूप ग्रहण किया। इस विश्लेषण से इस बात का अनुमान हो सकता है कि प्रसाद ने नाटकीय रूप के निखार के लिए विविध प्रयोग किये।

उपन्यास

उपन्यास-विधा के रूप-निर्माण की दृष्टि से भी 'प्रसाद' के योगदान पर विचार करना यहाँ आवश्यक है। रचना के बाह्य ढाँचे को सवारने में प्रसाद ने पर्याप्त सजगता व कुशलता दिखायी है—उतनी तो निश्चय ही नहीं जितनी छायावादोत्तर शिल्पकारों ने, जिनमें 'अज्ञेय' सभवतः अग्रणी है, किंतु यदि ऐतिहासिक अनुक्रम (लाला श्रीनिवासदास के 'परीक्षा-गुरु' से लेकर स्वयं प्रसाद की रचनाओं तक) से दृष्टिपात करें तो वे रूप-निर्माण की कला में मध्यवर्ती या प्रयोगवादकालीन नहीं युग के ही कलाकार कहलायेंगे।

उपन्यास के रूप-निर्माण का आशय है वस्तु-सामग्री की इस रूप में व्यवस्था या उसका संयोजन कि एक बिंदु से आरंभ होकर दूसरे बिंदु पर प्रसारित वस्तु आत्मपूर्ण होकर अपने समस्त अंगोपांगों में व आंतरिक स्नायुजाल की यथावत् स्थिति से परस्पर सुसंबद्ध व सुगुफित रहकर व एक प्राण-चेतना से उच्छ्वसित रहकर अपना स्वतंत्र व समुन्नत व्यक्तित्व लेकर एक सुष्ठु व विकास-दीप्त कलाकृति के रूप में वह प्रकट हो। यह कार्य उपन्यास के कथानकेतर अन्य तत्वों से नितांत निरपेक्ष रहकर, केवल कथानक की फिटिंग पर ही सारी दृष्टि फोकस करके सुचारुता से संपन्न नहीं हो सकता, क्योंकि कलाकृति की पूर्णता केवल एक ही अंग के प्रौढतम विकास में उतनी निहित नहीं, जितनी कि सब अंगों की सामूहिक व सानुपातिक व्यवस्था, अंतर्योजना, आवयविक ऐक्य व चरम अन्विति में। वस्तुतः कला का रूप कृत्रिमता से नहीं गढ़ा जाता, वह तो सब तत्वों, उपादानों व उपकरणों के सुस्थापन से स्वयं उभरकर सहज निर्मित हो जाता है। अतः रूप-निर्माण में व रूप-निर्माण के विचार में वस्तु व शैली के सब अंगों व तत्वों पर सश्लिष्ट व समग्र दृष्टिपात एक अनिवार्य आवश्यकता है।

यद्यपि अपनी आकृति-प्रकृति से उपन्यास साहित्यिक विधाओं में सर्वाधिक स्वच्छंद कोटि की रचना होती है, पर एक कला-कृति के रूप में जब हम उसका परीक्षण करने में प्रवृत्त होते हैं तो हमें अन्विति (Unity) का ही चरम निष्पेक्ष पकड़ना पड़ता है। अन्विति कला-रूप का सार है। यह अन्विति काल, क्रिया और स्थान तीन प्रकार की होती है, किंतु कलाकार अपनी स्वच्छंद वृत्ति से काल और स्थान की अन्विति का यदि उल्लंघन कर भी ले तो कोई बात नहीं—वह कुछ अन्य युक्तियों से इस क्षति की पूर्ति कर ही लेता है या कर सकता है, किंतु वस्तु या क्रिया की अन्विति, जो अंगी व अंगों के (आधिकारिक व प्रासंगिक कथाओं के) सुंदर सानुपातिक समायोजन में निहित रहती है, तो अत्यंत आवश्यक है। इसकी उपेक्षा तो अराजकता होगी जो किसी भी प्रकार—घोर स्वच्छंदतावाद की दृष्टि से भी सहाय नहीं। यह प्रथम व अनिवार्य शर्त है। इस समायोजन के द्वारा सब सूत्र व तत्त्व परस्पर सुदृढता से बंधे हुए अनुस्यूत रहकर वस्तु में सहित, कसावट, दृढता व औज्ज्वल्य उत्पन्न करते हुए कलात्मक एकत्व या अन्विति का बोध कराते हैं और यही एकता की भावना पाठक की आत्मा को, जो स्वयं 'एक' है, समान गुणधर्मियों के पारस्परिक मिलन के प्रत्यक्ष अनुभव का आनंद देती है। कलाकृति से प्रमाता के आनंद का यही रहस्य है। जिस प्रकार सभी कलाकृतियों से इस एकता की भावना की निष्पत्ति अनिवार्य है उसी प्रकार उपन्यास से भी।

वस्तुतः कथानक का परिमाण, स्वरूप व प्रकृति उपन्यास के अन्य तत्वों के स्वरूप व गतिविधि को नियंत्रित-रूपायित करती है और उसी प्रकार से वे सब तत्त्व मिलकर कथानक के स्वरूप, शक्ति व प्रभाव को निर्मित करते हैं। इस अन्योन्याश्रित सबध की पकड़ व विश्लेषण के द्वारा ही रूप की मर्म कुछ समझ में आ सकता है।

‘ककाल’ प्रसाद का समयुगीन जीवन-विषयक एक उपन्यास है। उसकी वस्तु के मूल गुण, प्रकृति और परिमाण ने ही उसके रूपात्मक निर्माण को शासित-नियंत्रित किया है। 300 पृष्ठों के इस उपन्यास का कथानक 4 खंडों और 32 उपखंडों में (प्रकरणानुसार 7, 8, 7, 10 = 32 उपखंडों में) विभाजित है। खंडों-उपखंडों में उपन्यास की कथा को विभाजित करने की यह पद्धति उसे अधिक प्रभावशाली बनाने को नाटककार प्रसाद के द्वारा नाट्यकला के स्थानांतरित की गयी जान पड़ती है। काल की दृष्टि से इसका कथानक लगभग 18-20 वर्षों के जीवन को समेटता है। कथा की वस्तु का सबध 6-7 केंद्रों से है—प्रयाग, काशी, हरिद्वार, अयोध्या, मथुरा, वृंदावन, गंगासागर, अमृतसर, लखनऊ, गाला-बदनगूजर का निवास-स्थान व सिकरी की सड़क, लालाराम की बगीची, देवनिरजन का अखाड़ा, मनौती का स्थान आदि। वस्तु की प्रमुख विशेषताएँ हैं—कथा ऐतिहासिक शैली में प्रस्तुत की गयी है, वह सुदीर्घ, जटिल व विस्तृत है, किंतु कथा-रस की दृष्टि से भरपूर रोचक है, कथानक धार्मिक-सामाजिक प्रकृति का है, इतना जटिल व विस्तृत है कि लगभग 25 पात्र कथा का वहन करते हैं। इस कारण इतने पात्र बनने को तो बन गये, किंतु सबकी समुचित व सतोषजनक व्यवस्था हो नहीं पायी। उनके बाह्य जीवन और अंतर्जीवन सब पर गहरा व समान ध्यान नहीं दिया जा सका—घटी, विजय और यमुना—बस, इन तीन पात्रों पर ही सहानुभूतिपूर्ण दृष्टि केन्द्रित हो पायी है, शेष पात्र य तो कड़िया जोड़ने वाले या कथा को लेखक के अभीप्सित लक्ष्य की ओर बढ़ा या दौड़ा ले जाने वाले या कथा में कृत्रिम गति बनाये रखने वाले हैं।

पात्र इतने अधिक हो गये हैं और उनके कार्य-व्यापारों से घटना-जाल इतना विस्तृत हो गया है कि लेखक को अपनी ओर से अनेक पात्रों की स्थिति, स्थान आदि की कैफियत देनी पड़ी है। अनेक पात्र कशाघात से प्रेरित हैं, ‘सयोग’ के चाबुक लगा-लगाकर कथा को दौड़ाया गया है, इसलिए कि लेखक को विकृत हिंदू-समाज की समस्या के निदान व विश्लेषण के साथ एक समाधान भी प्रस्तुत करना है। व्यापार पर व्यापार व घटना पर घटना होती चलती है, प्रायः स्वयमेव नहीं। सृष्टि बनाकर तो डाल दी, पसारा तो इतना हो गया, समेटना तो मुश्किल है, अतः अनेक पात्र अधपके-से ही रह जाते हैं। कथानक छोटा होता तो पात्र कम होते, पात्र कम होते तो वे पौधे की तरह उन्मुक्त धूप व हवा में धीमे-धीमे पकते। वस्तुतः लेखक देवकीनन्दन खत्री व किशोरीलाल गोस्वामी का आरंभिक प्रेमचन्द के युग का कथा-रस भी प्रवाहित करना चाहता है और नवीन औपन्यासिक चरित्राकन-कला का समावेश भी करने के लिए समुत्सुक है। पात्रों को पूरी छूट देने की, उन्हें अपने आप आत्मशक्तियों से बढ़ने की पूरी छूट वह नहीं दे पा रहा है। इस स्थिति और इस सीमा से ही ककाल के कलात्मक रूप का निर्माण हुआ है। वस्तुतः हिंदू-समाज की वास्तविकता का हार्दिक साक्षात्कार कराना मात्र ही इस उपन्यास की मुख्य प्रेरणा जान पड़ती है।

ऐतिहासिक विकास-क्रम पर दृष्टिपात करने पर इसकी कला पूर्व उपलब्धियों से अवश्य

आगे है, किंतु रूप-निर्माण के आदर्श का निर्माण करने में भी अपने ढंग से महत्त्वपूर्ण है।

यह उपन्यास स्पष्टतया दुःखात है, फिर भी रचना की समाप्ति को लेकर 'आसू' या 'स्कंदगुप्त' की-सी अनिश्चित स्थिति यहाँ नहीं है। विजय और यमुना की स्थिति, दुःखातता से लेखकीय लक्ष्य-प्रतिबद्धता का अभाव व आदर्श की अनिवार्य विजय की-सी मनोवृत्ति प्रमुख नहीं हो बैठी है, और यह यथार्थवादी कला की दृष्टि से एक अच्छा लक्षण है।

'तितली' प्रसाद का दूसरा उपन्यास है। इसकी कथा ऐतिहासिक शैली में कही जाकर, 4 खंडों और 30 उपखंडों में विभक्त है। रूप-निर्माण की दृष्टि से यह रचना 'ककाल' की अपेक्षा कहीं अधिक प्रौढ़, सुगढ़ व सयत है। इसकी 'वस्तु' अपेक्षाकृत मर्यादित व स्वच्छ है—पूरे समाज के स्थान पर यहाँ समस्या केवल कुटुंब व गाँव है, तथा स्थान भी दो-चार—शेरकोट, बनजरिया, काशी, कलकत्ता आदि। पात्र भी थोड़े, लक्ष्य भी छोटा व साफ—ग्राम-स्वर्ग की कल्पना को साकार करने का प्रयत्न। किस्मागोई यहाँ उतनी नहीं है जितनी 'ककाल' में। यहाँ स्थिर भाव से, आख गड़ाकर किये गये जीवन व प्रकृति के निरीक्षण द्वारा मद्र-मधुर गति से कथा को सहज-सहज आगे बढ़ाया गया है। लक्ष्य के अनुधावन में इतनी उतावली नहीं। कथा को झटके, शाक, चाबुक ऐसे नहीं दिये गये हैं। अवश्य कथा को दो धाराएँ—मधुबन-तितली व इन्द्रदेव-शैला समान-सा महत्त्व ग्रहण कर बैठी है, किंतु दोनों एक ही व्यापक जीवन-धारा के दो परस्पर घनिष्ठ रूप से सबद्ध प्रवाह बनकर अपनी समग्रता में एक ही परिपूर्ण चित्र का निर्माण करती हैं और एक अखंड सामाजिक चेतना को प्रस्तुत करती हैं। इसमें मुख्य कथा तितली-मधुबन की है जिसको उभारने के लिए तथा नगर व ग्राम-सभ्यता और संस्कृति के बीच एक तीखा विरोध (Sharp contrast) प्रदान करने के गंभीर आशय से शैला-इन्द्रदेव की कथा भी समानांतर रूप से बढ़ती चलती है। प्रासंगिक या गौण कथाएँ—रामदीन-मलिया, अनवरी-श्यामलाल, मुकुदलाल-नन्दरानी की—भी मर्यादित व मुख्य कथा से सबद्ध हैं। कथा के मुख्य व्यापार-स्थल भी सख्या में सीमित व भौगोलिक दृष्टि से इतने निकट हैं (कलकत्ता व गंगासागर को छोड़कर, जो कथा के अनिवार्य आवश्यक स्थल नहीं बन पाये हैं) कि सब जगह के कार्य-व्यापार एक ही कार्यभूमि पर व एक ही योजना के अगभूत रूप में घटते-से जान पड़ते हैं। इससे कथासूत्र पर्याप्त सुगुफित व स्निग्ध-दृढ़ बना रहा है। 'तितली' में सवादों के माध्यम से पात्रों और उनके कार्य-व्यापारों द्वारा घटनावली को स्वाभाविक ढंग से स्वयं विकसित होने देने का पूरा-पूरा अवकाश दिया गया है। रचना के उद्देश्य की सिद्धि के लिए प्रसंग भी बलात् नियोजित नहीं किये गये हैं।

'इरावती' शुग-काल पर आधारित एक अधूरी रचना है, अतः उस पर किसी विशेष विचार की गुंजाइश नहीं है। जितना अश उपलब्ध है उसके आधार पर इतना ही कहा जा सकता है कि उसमें औपन्यासिक कथा-रस का स्निग्ध-गंभीर प्रवाह है, जो वस्तु, पात्र व घटना की सूक्ष्म सुनियोजना से ही संभव हो सका है। रचना-शिल्प पिछले दोनों उपन्यासों की अपेक्षा अधिक कौशलपूर्ण है।

उपन्यास-विधा के रूप को निखारने व उसे समृद्ध करने में प्रसाद का योगदान ऐतिहासिक व तात्त्विक, दोनों ही प्रकार के महत्त्व का है। अपने समय तक की उपन्यास-कला के विकसित रूपों और तत्त्वों का लेखक ने उपयोग किया है। उन्होंने जीवन-मूल्यों के

पुनर्परीक्षण और उनकी स्थापना या पुनर्स्थापना के लिए नयी शक्तिशाली व प्रभूत सामग्री हाथ में ली। उसके विन्यास में यद्यपि उन्होंने अनेक नवीनताएँ उत्पन्न की और नये प्रयोग किये, किंतु कलाकारोचित शिल्पगत सतत जागरूकता के प्रति सभ्यता वे उतने उत्साही नहीं रहे, जितने अज्ञेय, फॉकनर, हेनरी जेम्स, फील्डिंग आदि। यद्यपि यहाँ पर यह भी स्मरण रखना होगा कि प्रसाद कला-निर्माण के उस मूल सिद्धांत में ही विश्वास रखते हैं, जिसके अनुसार शैली की अपेक्षा 'वस्तु' ही प्राथमिक महत्त्व की होती है।

समस्या के कारणों का निर्देश और समाधान भी पाठकों की ग्राहक कल्पना पर ही छोड़ देना कला की विकसित व स्वीकृत पद्धति है। किंतु प्रसाद जी ने 'ककाल' व 'तितली' दोनों में ही सामाजिक समस्याओं के विश्लेषण के साथ उनके निदान और समाधान भी प्रस्तुत किये हैं।

मुख्य कथा या आधिकारिक कथा विजय और यमुना की है। किशोरी-श्रीचन्द्र, श्रीचन्द्र-चन्दा, किशोरी-देवनिरजन, विजय-घटी, गाला-बदनगूजर, मगल-गाला, स्वामी कृष्णशरण, राम-भडारी, जॉन-बाथम-सरला-लतिका आदि की कथाएँ प्रासंगिक हैं जो सख्या में तो अधिक हो ही गयी हैं, साथ ही मूल कथा से समान रूप से तथा अनिवार्य रूप से सबद्ध भी नहीं हो पायी हैं। अनेक उपकथाएँ अपने-अपने क्षेत्रों में विस्तार पाकर केंद्रीय कथा को दबा बैठती हैं, अतः वस्तु-व्यवस्था अनेक स्थलों पर दुर्बल व विशृंखलित है। प्रायः सभी अवातर कथाएँ या उपकथाएँ औत्सुक्यपूर्ण कथा-रस प्रदान करने की क्षमता के कारण समान-सा महत्त्व ग्रहण कर लेती हैं। जितने भी कथा-केन्द्र हैं वहाँ के कार्य-व्यापार भी समान-से महत्त्व के बन जाते हैं। रथ के पहिये की नाभि में जिस प्रकार सब अरे आ मिलते हैं, उस प्रकार सब उपकथाएँ सीधे-सादे कथानक की कथा में प्रायः नहीं आ मिलती। लेखक का अपना व्यावहारिक प्रयोजन (हिंदू धर्म की यथार्थ स्थिति को अंकित करना) अत्यधिक प्रमुख रहने के कारण और पात्रों व उनके क्रियाकलापों पर अपना सीमातीत शासन रखने के कारण कथा-विकास वांछित सुषमा नहीं प्राप्त कर सका। कथा-प्रवाह में उत्सुकता बनाये रखने के लिए अनेक युक्तियाँ काम में लायी गयी हैं, जिनमें अप्राकृतिक संयोग-तत्त्व का समावेश भी है। आकस्मिक संयोगों का भी बाहुल्य है, जिससे अनेक स्थलों पर कथा में अस्वाभाविकता दिखायी पड़ती है। साथ ही बहुज्ञता-प्रदर्शन या वर्णन की प्रवृत्ति से भी कथा-प्रवाह शिथिल हो गया है। लेखक के सामने एक विशिष्ट उद्देश्य हिंदू समाज की भीतरी सड़ाध को खोल-खोलकर दिखाना है, जिसकी साग्रह पूर्ति के लिए वह कथा-विकास की स्वीकृत कलात्मक प्रणाली, मनोवैज्ञानिक क्रम, अगाधि-संबंध व अनुपात की अवहेलना करके प्रायः मनमाने ढंग से, पात्रों का सृजन, उनकी गतिविधि का नियोजन तथा वांछित-अवांछित घटनाओं व कथाओं की निर्बाध सृष्टि करता चला है। उपन्यास के उत्तरार्ध में सिद्धांत-निरूपणात्मक भाषणबाजी ने भी रूक्षता उत्पन्न कर दी है। परिणामस्वरूप कथा की गति अनेक स्थलों पर शिथिल व विशृंखलित हो गयी है। इस कलात्रुटि का चरमोत्कर्ष हम वहाँ देख सकते हैं जहाँ लेखक पात्र और घटनाओं में उपस्थित हुई जटिलता का स्पष्टीकरण करने के लिए स्वयं उपस्थित होकर समाधान-सा प्रस्तुत करता है।¹¹³

कहानी

प्रसाद के पाँच कहानी-संग्रह हैं—'प्रतिध्वनि', 'छाया', 'आकाश-दीप', 'आधी' और 'इंद्रजाल'।

रूप की दृष्टि से इन कहानियों के सबध में कुछ तथ्य महत्वपूर्ण है। प्रथम तो यह कि प्रसादजी ने कहानी का रूप पाश्चात्य कहानी तथा प्राचीन भारतीय रसात्मक आख्यायिका—इन दोनों के मिश्रण से तैयार किया है। द्वितीय यह है कि कथा-बध की दृष्टि से अधिकांश कहानिया ऐतिहासिक शैली में लिखी गयी है। 'देवदासी' पत्र-शैली में लिखी गयी है। कुछ कहानिया आत्मकथात्मक शैली में लिखी गयी है, जैसे 'आधी', 'ग्रामगीत', 'बेड़ी', 'चित्रवाले पत्थर', 'छोटा जादूगर' आदि कहानिया, जिनमें नायक 'उत्तम पुरुष' में बोलता है।

कहानिया छोटी हो या बड़ी, अनेक खंडों में सख्यावाचक अंक दे कर, या गुणा का चिह्न (X) देकर, विभाजित की गयी हैं। उदाहरणार्थ—'उस पार का योगी' (2 खंड), 'रसिया बालम' (5 खंड), 'व्रतभग' (9 खंड)। छोटी-छोटी कहानियों में (जैसे, 'बेड़ी' कहानी) लघु-लघु प्रघट्टक के बाद ही खंड-सूचक अंक या गुणा के चिह्न उपस्थित हो जाते हैं। कहीं-कहीं अति लघु अंतर पर खंडों की योजना की गयी है।

कहानियों के तंत्र पर दृष्टि डालने पर निम्नलिखित बातें प्रमुख रूप से दिखायी पड़ती हैं—

अनेक कहानिया (विशेषतः 'प्रतिध्वनि', 'छाया' तथा 'आकाश-दीप') कथा-सूत्र के अभाव या अनुपस्थिति में गद्यकाव्य-मात्र रह गयी है। कुछ कहानिया घटना-जाल अथवा वृत्त के फलक-विस्तार के कारण उपन्यास का-सा आकार धारण कर बैठी है (जैसे, 'अशोक', 'मदन-मृणालिनी', 'आधी', 'सालवती', 'दासी', 'व्रतभग')। आधुनिक कहानी केवल एक अनुभूति, चरित्र का एक पक्ष, एक भावना, एक सवेदना, जीवन की एक छोटी-सी घटना, चित्र, स्थिति या झलक को लेकर चलती है। इस 'एक' को छोटी-से-छोटी सीमा में, अधिक-से-अधिक प्रभावोत्पत्ति की दृष्टि से, सूक्ष्म तूलिका-कौशल के द्वारा प्रस्तुत करना ही कहानी-कला का प्राण है। किंतु जब अनावश्यक कल्पना, काव्यत्व व वर्णनों के सहारे विस्तृत वृत्त लेकर दीर्घकाल की घटनावली प्रस्तुत कर दी जायेगी, तो स्वभावतः प्रभाव क्षीण हो जायेगा, बिखर जायेगा।

इस दृष्टि से, यह कहा जा सकता है कि ये कहानिया काव्य-रस में हमें लीन भले ही करें, कल्पना के सुनहले लोक में भले ही पहुँचा दे (कहानी, कविता का पर्याय तो नहीं), किंतु 'प्रतिध्वनि', 'आधी' और 'आकाश-दीप' की अधिकांश कहानिया टेकनीक की इस उपेक्षा से या तो काव्य हो गयी है या अविकसित उपन्यास। अनेक बार तो इतना काल-फलक ले लिया जाता है कि स्वयं लेखक उसके निर्वाह की कठिनाई के अनुभव की घोषणा कर देता है, जैसे, 'अधोरी का मोह' (25 वर्ष), 'गुलाम', 'चित्तौड़-उद्धार', 'मदन-मृणालिनी', 'समुद्र-सतरण' (कितने ही बरस बीत गये), 'नूरी' (18 वर्ष), 'आकाश-दीप' (5 वर्ष), 'ममता' (अब 70 वर्ष की), 'स्वर्ग के खडहर में' (11 महीने बाद), 'बनजारा' (कई महीने बाद), 'अपराधी' (16 वर्ष, कई वर्ष बीत गये), 'भीख में' (कई वर्ष), 'चित्रवाले पत्थर' (कितने वर्ष, कितने महीने), 'सालवती' (आठ वर्ष के बाद), 'व्रतभग' (बरसों बीत गये), 'दासी' (18 वर्ष) आदि। इनमें से कई कहानियों में लेखक अपनी ओर से ही काल-विस्तार की सूचना देता है। कई कहानियों का काल-फलक तो कहानी जैसी कोमल और सवेदनपूर्ण विधा के लिए असह्य या दुर्वह हो गया है। परिणामस्वरूप—'पाप की पराजय', 'दुखिया', 'रसिया बालम', 'गुलाम', 'प्रणय-चिह्न', 'स्वर्ग के खडहर में',

‘चूड़ीवाली’ और ‘सालवती’ आदि कहानिया 3 से लेकर 5 खंडों तक में विभाजित की गयी है—यद्यपि कही-कही यह विभाजन बड़ा साफ भी हुआ है इसमें सदेह नहीं, जैसे ‘इन्द्रजाल’ कहानी में। इस तथ्य के प्रति स्वयं लेखक इतना जागरूक है कि वह ‘दुखिया’, ‘ग्राम’, ‘सिकंदर की शपथ’, ‘गुलाम’ व ‘मदन-मृणालिनी’ आदि कहानियों में किसी-न-किसी रूप में लुप्त या विस्मृत कथासूत्र पाठक के हाथ में फिर से थमाता है। ‘रसिया बालम’, ‘मदन-मृणालिनी’, ‘दासी’ और ‘आधी’ जैसी कहानियों के अनेक अंतराल तो अनावश्यक और उबाने वाले हैं। अनेक कहानियों में लेखक को अपनी ओर से समाहारात्मक व्याख्या देनी पड़ती है—जैसे ‘गुलाम’, ‘ममता’, ‘बेड़ी’ आदि कहानियों में। सयोग या आकास्मिकता का तत्त्व (जो वस्तु-योजना से सबधित है) अत्यधिक मात्रा में प्रयुक्त हुआ है तथा अतिप्राकृतिक तत्त्व (Supernatural element) का भी पर्याप्त प्रयोग हुआ है। ‘गूदड़ साई’, ‘पाप की पराजय’, ‘खडहर की लिपि’, ‘चक्रवर्ती का स्तम्भ’, ‘दुखिया’, ‘चन्दा’, ‘रसिया बालम’, ‘सिकंदर की शपथ’, ‘चित्तौड़-उद्धार’, ‘अशोक’, ‘मदन-मृणालिनी’, ‘ज्योतिष्मती’, ‘नूरी’, ‘सुनहला साप’, ‘सालवती’, ‘चूड़ीवाली’, ‘बनजारा’, ‘भीख में’, ‘चित्रवाले पत्थर’, ‘आधी’, ‘मधुआ’ और ‘दासी’ कहानियों में यह सयोग-तत्त्व ही कहानी के कथासूत्रों को विकसित करता है। ‘चक्रवर्ती का स्तम्भ’, ‘प्रतिमा’, ‘रसिया बालम’, ‘इन्द्रजाल’, ‘छोटा जादूगर’ और ‘चित्रवाले पत्थर’ में अतिप्राकृतिक तत्त्व का इस रूप में प्रयोग हुआ है कि इस बौद्धिक युग के लिए बहुत ग्रहणीय नहीं, और दूसरे, वह कथासूत्र को अस्वाभाविक रूप से झटका-सा देता है।

अनेक कहानियों में कई स्थल शुद्ध भाषण, विवरण, तथ्य-कथन या इतिहास की उद्धरण-मात्र हो गये हैं—जैसे, ‘सिकंदर की शपथ’, ‘तानसेन’, ‘गुलाम’, ‘जहाआरा’, ‘मदन-मृणालिनी’ और ‘नूरी’ में। कही-कही कहानी ‘चरमोत्कर्ष’ के बाद भी घसीटी गयी है—जैसे, ‘आकाशदीप’ और ‘नूरी’ में। ‘मदन-मृणालिनी’ जैसी कहानियों में लेखक किसी परिस्थिति या प्रसंग की समाप्ति की अप्रत्याशितता या प्रतिकूलता पर निष्कर्ष, सार या शिक्षा रूप में दार्शनिक ढंग की टिप्पणी भी कर बैठता है, जो वस्तुतः पाठक के मन में उठती है या उठनी चाहिए—जैसे, सचमुच ससार बड़ा आडंबरप्रिय है (‘छाया’, पृष्ठ 123), हे भगवान्, भीख मगवाने के लिए, पेट के लिए बाप अपने बेटे के पैर में बेड़ी भी डाल सकता है ससार, तेरी जय हो। (‘आधी’ पृष्ठ 74)। एक स्थान पर तो लेखक ने पाद-टिप्पणी की पद्धति भी ग्रहण की है—जैसे ‘रसिया बालम’ में। कुतूहल व चमत्कार उत्पन्न करने के लिए स्वप्न, अगूठी, पत्र, आघात-चिह्न आदि का उपयोग भी कही-कही हुआ है। ‘खडहर की लिपि’ (उत्तरार्ध) में स्वप्न, ‘प्रणय-चिह्न’ व ‘अशोक’ में अगूठी, और ‘व्रतभंग’, ‘मणिदीपाधार’, ‘रसिया बालम’, ‘मदन-मृणालिनी’, ‘देवदासी’ व ‘आधी’ कहानियों में पत्र का विधान हुआ है। प्रत्यभिज्ञान के रूप में आघात-चिह्न का प्रयोग ‘सालवती’ व ‘अपराधी’ कहानी में भली-भांति हुआ है। ‘देवदासी’ और ‘आधी’ में पत्र-समाप्ति के बाद ‘पुनश्च’ का विधान करके स्वाभाविकता दर्शायी गयी है। पानी में डूबने (उस पार का योगी) और बचाने (शरणागत, मदन-मृणालिनी) जैसी घटनाएँ भी कथानक के निर्माण में गूथी गयी हैं।

‘तानसेन’, ‘ग्रामगीत’, ‘बनजारा’, ‘चूड़ीवाली’, ‘ममता’, ‘गुंडा’ और ‘बेड़ी’ नामक

कहानियों में गीत, भजन, शेर और श्लोक का भी प्रयोग हुआ है।

‘प्रलय’, ‘गुलाम’, ‘बिसाती’, ‘नूरी’, ‘आकाशदीप’, ‘स्वर्ग के खडहर में’, ‘कला’, ‘देवदासी’, ‘समुद्र-सतरण’, ‘अपराधी’, ‘चित्रवाले पत्थर’ और ‘दासी’ कहानियों में कल्पना भावुकता, काव्यत्व तथा प्रतीक-विधान अनेक स्थलों पर इतना घना और बारीक हो गया है कि उन स्थलों को कहानी न कहकर गद्यकाव्य या अतुकात काव्य कहना ही उत्तम जान पड़ता है—यह छूट देते हुए भी कि प्रसाद मूलतः कवि थे और ध्वनि-शैली के कहानीकार थे। आखिर कहानी के कुछ सुदृढ़ वस्तु-सूत्र भी तो पाठक के हाथ में होने ही चाहिए।

कही-कही कहानी में कहानी भी रखी गयी है, जैसे—‘स्वर्ग के खडहर में’, ‘सदेह’ और ‘चित्रवाले पत्थर’ में।

कहानी आज एक अत्यंत व्यापक लोकप्रिय, सतत विकासशील, लचीली व प्रयोगाधीन विधा है, अतः उसके चरम रूप या ढांचे की ऐसी अंतिम परिकल्पना, जिसे हम प्रसाद की कहानी की चरम उपलब्धि के लिए अंतिम निकष मान ले, नितात असंभव है।

कथ्य या सवेदना के अनुरूप रूपगठन की दृष्टि से तथा प्रसाद की जन्मजात कविवृत्ति को पूरी-पूरी छूट देते हुए निम्नलिखित कहानियाँ सफल और सुंदर कही जा सकती हैं—‘प्रलय’, ‘आकाशदीप’, ‘ममता’, ‘हिमालय का पथिक’, ‘देवदासी’, ‘समुद्र-सतरण’, ‘बिसाती’, ‘आधी’, ‘मधुआ’, ‘बेड़ी’, ‘ग्राम-गीत’, ‘अमिट स्मृति’, ‘पुरस्कार’, ‘इन्द्रजाल’, ‘नूरी’, ‘चित्रमंदिर’, ‘गुडा’, ‘अनबोला’, ‘देवरथ’ और ‘सालवती’। शास्त्रीय टेक्नीक की बात छोड़कर पाठक की दृष्टि (कथा-रस की) से ही विचार किया जाय तो इनमें अनेक कहानियों में जिज्ञासा-तत्त्व और रजकता आदि सतोषजनक परिमाण में पाये जाते हैं। प्रसाद की ये कहानियाँ मुख्यतः ध्वनि-प्रधान हैं, अतः रस और कल्पना को भी उचित स्थान देना पड़ेगा। रसतत्त्व (भारतीय तत्त्व), चरित्र-चित्रण (पाश्चात्य तत्त्व), उच्च कला या रूप की मांग (विधा की आवश्यकता) और रोचकता (पाठक वर्ग का प्रतिनिधित्व करने वाला तत्त्व)—इन चारों की एक साथ सतुष्टि की दृष्टि से हम अपने चयन का सुझाव प्रस्तुत करते हैं। यो समग्र प्रभाव व कला-सौष्ठव की दृष्टि से रेखांकित कहानियाँ प्रसाद की सर्वोत्तम कहानियाँ कही जा सकती हैं। वस्तुतः “उनकी कहानियों का तंत्र उनका अपना है।”¹¹⁴

दो शब्द कहानियों के शीर्षक, आरम्भ और अंत पर भी आवश्यक है। प्रसाद ने पात्रों के नाम, वृत्ति, नैतिक मूल्य, घटना या प्रसंग, व्यवसाय-वृत्ति तथा अतिप्राकृतिक तथ्यों आदि के आधार पर कहानियों के शीर्षक रखे हैं, जैसे, ‘अनबोला’, ‘हिमालय’, ‘पुरस्कार’, ‘स्मृति’, ‘उस पार का योगी’, ‘ग्रामगीत’ आदि। शीर्षक निःसदेह व्यञ्जनापूर्ण हैं। कहानियों का आरम्भ प्रायः वर्णन या संवाद से हुआ है। वर्णनात्मक आरम्भ शुद्ध प्रकृति के चित्रण और प्रकृति तथा मनोभावों की क्रिया-प्रतिक्रिया के सश्लिष्ट रूप में हुआ है।

प्रसाद की कहानियों के अंत बड़े वैविध्यपूर्ण हैं। कही कहानियों का अंत नैतिक मूल्य की प्रतिष्ठा, शिवभावना, काव्य-न्याय, करुणा की मार्मिकता, अवसाद की खिन्नता से हुआ है, कही-कही वह प्रकृति के एक निगूढ़ और व्यञ्जक क्रिया या व्यापार में होता है। जिज्ञासा-शमन, आस्था-स्थापन, जीवन की अनबुझी सामाजिक या नैतिक समस्याओं के उत्तेजन के साथ अनेक कहानियों के अंत होते हैं। कहानी के जगे-जगाये सुंदर प्रभाव को क्षीण करने वाले अकुशल अंत भी देखे जाते हैं। उक्त उद्धरण के साथ भी कुछ कहानियों की समाप्ति हुई है।

सब-कुछ मिलाकर, आचार्य वाजपेयी के शब्दों मे कहा जा सकता है कि “उनके पास उपन्यास और कहानी का पूर्वनिर्धारित ढांचा नहीं है, बल्कि वे पात्रों और चरित्रों को केंद्र मे रखकर ही अपने कथा-स्थापत्य का निर्माण करते हैं।”¹¹⁵

गद्यकाव्य

रसात्मक साहित्य की कोटि मे, जैसे प्राचीन सस्कृत साहित्य मे बाणभट्ट की ‘कादम्बरी’ है, गद्य-काव्य भी एक विधा है जिसका अभ्यास हिंदी में कुछ युगों तक उत्साहपूर्वक चला। ‘प्रसाद’ ने इस क्षेत्र में भी अपना आकर्षण दिखाया, पर किसी स्वतंत्र रचना के निर्माण द्वारा बहुत कम। ‘प्रसाद’ की रचनाओं के अनेक कल्पनाप्रचुर रसात्मक स्थल इस विधा के अतर्गत समाविष्ट किये जा सकते हैं।¹¹⁶ ठाकुर जगमोहनसिंह, वियोगि हरि, राजा राधिकारमणप्रसाद सिंह, चंडीप्रसाद ‘हृदयेश’, राय कृष्णदास, दिनेशनन्दिनी चोरडिया, प्रो. शातिप्रसाद वर्मा आदि लेखकों ने हिंदी में इस विधा को काफी आगे बढ़ाया। पर गद्य के विवेचनात्मक कार्यों के लिए ही प्रमुखतः प्रयुक्त होने के कारण यह गद्य विधा अब समाप्तप्राय है। ‘चित्राधार’ के ‘कथा-प्रबन्ध’ नामक स्तम्भ के अतर्गत सकलित ‘प्रकृति-सौंदर्य’ और ‘सरोज’ नामक रचनाएँ भावात्मक कोटी की हैं, जिनमे बीच-बीच मे, हम ‘प्रसाद’ के आरम्भिक गद्य-काव्य के नमूने देख सकते हैं।

यों तो प्रसाद के रसात्मक व कल्पनाप्रचुर साहित्य में से दर्जनों स्थल निर्दिष्ट किये जा सकते हैं जो गद्य-गीत या गद्य-काव्य की भावना के पूर्ण मेल मे हैं पर प्रसंग से सर्वथा निरपेक्ष आत्मपूर्ण कृतियों के रूप में स्वतंत्र गद्य-गीत 7-8 ही देखने को मिलेंगे।¹¹⁷ प्रसाद ने स्वतंत्र गद्य-काव्य कुछ लिखे थे पर शनै-शनै वे उस पथ से विरत हो गये। उक्त गद्य-काव्यों में से कुछ अन्य की सामग्री विभिन्न गीतों या कविताओं के रूप मे ढाल दी गयी।

रूप-निर्माण की दृष्टि से इन गद्य-काव्यों की विशेषताओं में से व्यञ्जक शीर्षक, रचना का आकारगत लाघव व गठन, भावात्मक या कल्पनात्मक वस्तु-विन्यास, कल्पनोत्तेजक प्राकृतिक प्रतीकों का प्रयोग, अलङ्कृति, नाटकीयता, रोमांटिक जीवन-दृष्टि, व्यावहारिक जीवन-ज्ञाकिया या प्रसंग, रोचक काल्पनिक सवाद, वृत्त की अन्विति की (स्थापना, तरंग शैली, वाक्य) रचना में पदों व पद-समूहों का स्वाभाविक व्यतिक्रम व आत्मीयता के वातावरण में काल्पनिक परिसवादों की जीवतता आदि हैं।

निबन्ध, लेख व आलोचना

प्रसाद ने अनेक निबन्ध या लेख भी लिखे हैं जो चार वर्गों में विभाजित किये जा सकते हैं—(1) भावात्मक, (2) साहित्य-समीक्षात्मक, (3) शोध-साहित्य या गवेषणात्मक और (4) सामान्य। भावात्मक निबन्धों के अतर्गत ‘चित्राधार’ में सकलित ‘भक्ति-योग’, ‘सरोज’, ‘प्रकृति-सौंदर्य’, साहित्य-समीक्षात्मक मे ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ में सकलित लेख; गवेषणात्मक निबन्धों मे ‘स्कंदगुप्त’, ‘चंद्रगुप्त’, ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘अजातशत्रु’, ‘ध्रुवस्वामिनी’, ‘विशाख’, ‘राज्यश्री’ तथा ‘कामायनी’ आदि कृतियों की भूमिका रूप में लिखित तथा ‘आर्यावर्त का प्रथम सम्राट् इन्द्र’ नामक लेख (जो ‘नागरी प्रचारिणी पत्रिका’ और आगे चलकर ‘कोशोत्सव स्मारक-संग्रह’ में भी प्रकाशित हुआ) तथा सामान्य निबन्धों में

‘हिंदी-साहित्य सम्मेलन’, ‘चपू’, ‘कवि और कविता’, ‘कविता रसास्वाद’, ‘मौर्यों का राज्य-परिवर्तन’, ‘हिंदी कविता का विकास’ आदि लेख सम्मिलित किये जा सकते हैं। अंतिम लेखों में से दो-तीन लेख अब प्राप्त नहीं होते।

रूप की दृष्टि से इन निबंधों की कलात्मक विशेषता इनकी भावानुरूप या विचारानुरूप प्रतिपादन शैली ही कही जा सकती है। भावात्मक निबंधों का कला-सौष्ठव उनकी स्वल्प सामग्री के उच्छ्वासपूर्ण व कल्पनात्मक विन्यास में निहित है। विचारात्मक या गवेषणात्मक निबंधों का रूप आकार-लाघव, विचारों की कसावट, तत्सम-पदावली से युक्त सस्कृतनिष्ठ सहितप्रधान भाषा, व्यवस्थित विराम-चिह्नों का प्रयोग, पुष्ट व सुगुफित वाक्य-रचना, विवेच्य विषय-वस्तु का महत्त्व-क्रम से पैराग्राफों में विभाजन, समुचित परिमाण में प्रमाण-सूचक उद्धरणों का प्रस्तुतीकरण व निबंध के सब अंगों में प्रौढ़ अन्विति—विचारात्मक या गवेषणात्मक निबंधों की ये प्रमुख विशेषताएँ हैं। शुद्ध भावात्मकता, कल्पनात्मकता या बौद्धिकता ही इन रचनाओं के बाह्य स्वरूप का अनुशासन करती है।

चपू

‘चित्राधार’ में सकलित ‘उर्वशी’¹¹⁸ नामक चपू कालिदास के ‘विक्रमोर्वशीय’ से प्रभावित 20 पृष्ठ की एक द्विपात्रीय कथात्मक रचना है जिसका कथानक पौराणिक है और जिसमें निरूपित प्रेम रोमांटिक टाइप का है। इसकी वस्तु सक्षिप्त है जो अलंकृत वर्णनों, सवादों और नाना छंदों में लिखित छोटी-बड़ी कविताओं के प्रयोग द्वारा विकसित होकर 6 खंडों में विभक्त है। गद्य प्रौढ़ खंडी बोली में व कविता ब्रजभाषा में है। वस्तु-विस्तार के बीच विभिन्न अंतर दे-देकर लगभग 18-20 बार विभिन्न विस्तार की काव्य-पक्तियाँ—जिनमें पद, गीत, दोहा, सोरठा, बरवै व अन्य दो-एक शास्त्रीय छंद सम्मिलित हैं—आती हैं। शृंगार रस प्रधान है व रचना स्पष्टतः दुःखात है, किंतु अंत में ‘आसू’ या ‘स्कंदगुप्त’ के अंत में प्राप्त होने वाली जैसी दार्शनिकता के सहारे विरह के दुःख व शोक को सौंदर्य की सौम्य व विराट् अनुभूति में विलीन कर दिया गया है। ‘भयानक सौंदर्य’, ‘भीषण सुंदरता’, ‘मनोहर गुफा पहाड़ी में प्रेमी की तरह हृदय खोले बैठी है’, ‘आधी गायी हुई गीत की तरह’, ‘जीवन की पहली गर्मी में तुझे हिम-जल का पात्र समझा था’ तथा ‘तीखी सुराही की तरह तुम्हारी चाह ‘और लाओ’ की पुकार मचा रही है’—में निहित नवीन अभिव्यजना, कल्पनाप्रचुरता, आदर्शोन्मुखता, सौंदर्य-प्रेम, प्रकृति में चेतना का आरोप व मानवीकरण आदि विशिष्टताओं से समन्वित होकर यह रचना प्रसाद द्वार डाले जा ने वाले ‘छायावाद’ का पूर्वाभ्यास प्रस्तुत करती है।

‘उर्वशी’ की ही अनेक प्रमुख कलात्मक विशेषताओं के लिए ‘चित्राधार’ में सकलित दूसरा चपू ‘बभ्रुवाहन’ 23 पृष्ठों का है और चार परिच्छेदों में विभक्त है। इसकी कथा महाभारत से संबंधित है। इसमें तीन-चार प्रमुख पात्र हैं—चित्रागदा, धनजय और बभ्रुवाहन आदि। शृंगार, वीर और वत्सल तीन रस हैं। रचना पूर्णतः सुखात है। अभिव्यजना के वैसे रूप इसमें नहीं मिले हैं जैसे ‘उर्वशी’ में। अनेक कविताश काफी बड़े हैं और भाषा आलंकारिकता से लदी और कृत्रिम-सी है।

वास्तव में चपू में प्रयुक्त गद्य और पद्य दोनों की ही मूल प्रकृति बहुत कुछ भावात्मक-कल्पनात्मक है। अतः उनमें भेद करना कठिन ही है, केवल बाह्य रूप ही भिन्न है।

अपनी आरंभिक उठान के युग में और प्राचीन भारतीय साहित्य के प्रेम के कारण इस प्रकार की विधा का ग्रहण प्रसाद के लिए कुछ स्वाभाविक ही था, किंतु जान पड़ता है, आगे चलकर यह सोचकर कि आधुनिक युग में गद्य शुद्ध विचार या व्याख्या के लिए ही अधिक उपयुक्त जान पड़ता है और इस विधा के सशक्त बनकर जीवित रहने की संभावनाएं अत्यल्प ही हैं, प्रसाद ने इस विधा में और कोई रचना नहीं की। अतः इस विधा में रूप-रचना की दृष्टि से कोई विशेष योगदान नहीं दिखायी पड़ता।

हिंदी-चपू की न तो कोई विशिष्ट परंपरा ही थी और न वह प्रसाद के आगे ही चली।

रूप के साधक-बाधक तत्त्व व अन्य तथ्य

कुतूहलवर्द्धक उपादान कहानियों के अतिरिक्त अन्य विधाओं के कथानक में कुतूहल-वृद्धि व रोचकता के लिए प्रसाद ने पत्र (तितली), रक्षाकवच (ककाल), मणि-कुडल (जनमेजय का नागयज्ञ), रत्नगृह (स्कंदगुप्त, इरावती), धूमकेतु (स्कंदगुप्त, ध्रुवस्वामिनी), विषकन्या (चंद्रगुप्त), ताम्रपत्र (इरावती), स्वस्तिकदल (इरावती) आदि सामग्री का भी यथोचित प्रयोग किया है।

सुखात-दुःखात¹¹⁹ प्रसाद ने भारतीय आनंद-भावना के अनुरूप अपनी अधिकांश रचनाओं को 'सुखात' ही रखा है। 'तितली' में चिर-विछोह के पश्चात् तितली-मधुबन का मिलन हो जाता है। कहानियों में अनेक कहानियां (तानसेन, चित्तौड़-उद्धार, समुद्र-संतरण, व्रतभंग, विजया, नीरा, पुरस्कार, सालवती) सुखात हैं। प्रायः सभी नाटक नाट्यविधानुसार सुखात ही रखे गये हैं। एक-दो कृतियां अवश्य कुछ विचारणीय हैं। 'प्रायश्चित्त' ('चित्राधार' में संकलित नाटक) के अंत में जयचंद की आत्महत्या के कारण इस कृति को दुःखात संभवतः कहा जाये, पर यह उचित नहीं। पाप ने स्वेच्छा से प्रकाश का मार्ग खोला है, अतः यह दुःखातता की स्थिति नहीं। 'स्कंदगुप्त' का अंत विशेष विवादास्पद है। प्रसादात कहकर विद्वानों ने इस समस्या का समाधान करने का प्रयत्न किया है। हमारी दृष्टि में तो यह कृति सुखात है। कृति के अंत में दो आत्माओं (स्कंद-देवसेना) का सूक्ष्म मिलन हो जाता है, वे परस्पर जन्मातरीण विश्वासों के आलोक-मधु में डूब जाते हैं। जो बाहर का है वह तो परिस्थिति-जन्य है। वह उनके आत्म-लय में साधक ही है, बाधक नहीं। स्थूल शारीरिक मिलन से निश्चय ही वे वंचित रहे, पर आत्मवादी प्रसाद ने जन्म और मृत्यु को बोरकर लहराने वाले आनंद-सिंधु में उन्हें निमज्जित कर दिया। सहृदय प्रेक्षक 'स्कंदगुप्त' की समाप्ति पर इस प्रकार का समाधान कदाचित् करे। प्रायः सभी अन्य नाट्य-कृतियों के अंत में मानसिक तृप्ति या तज्जन्म आनंद-उल्लास का प्रकाश विशेष स्पष्टता से छिटकता दिखायी देता है। काव्यों में करुणालय, प्रेम-पथिक में नायक-नायिका विराट् आनंद की भूमिका पर मिलते हैं। 'कामायनी' तो स्पष्ट ही सुखात रचना है। ऊपर से दुःखात लगने वाली कृति 'आसू' की स्थिति का समाधान भी 'स्कंदगुप्त' वाली उपर्युक्त तर्क-प्रणाली पर और सूफी-चिंतन-पद्धति पर कुछ सतोषजनक रूप में हो सकता है।

अनेक कृतियां स्पष्ट ही दुःखात हैं। उन कृतियों को दुःखात रखने में कवि का विशेष लक्ष्य रहा है। 'ककाल' में प्रसाद ने निरपराधी विजय को गीली रुई की तरह जलाकर जो उसका असहाय करुण अंत दिखाया है वह सारे गलित हिंदू समाज को झझोड़ने के लिए। विजय का अंत आत्म-निरीक्षण के लिए चुनौती देता है। 'प्रलय की छाया' की नायिका के

गहन आत्म-विश्लेषण व तीव्र अनुताप की मात्रा को देखते हुए यह कृति दुःखात ही है। इस विश्लेषण व अनुपात के अभाव में वह स्पर्धा और रूपगर्व का दड भोगने से बच जाती। यह प्रश्न मनोविज्ञान व काव्यन्याय की अपेक्षा रखता है। प्रसाद की अनेक कहानिया भी दुःखात हो गयी हैं। चदा, जहाआरा, मदन-मृणालिनी, आकाशदीप, ममता, देवदासी, चूड़ीवाली, बिसाती, आधी, घीसू, बेडी, ग्रामगीत, अमिट स्मृति, नूरी, गुडा, देवरथ आदि कहानियों के अत करुण व मार्मिक है। आधुनिक यथार्थवाद की प्रेरणा, नियति की विडबना और जगत तथा जीवन के अबूझ व अतर्क्य नियम ही रचनाओं के अत में इस स्वरूप के कारण कहे जा सकते हैं। जहा पापी दडित हुए हैं वहा दुःखातता की स्थिति नहीं मानी जानी चाहिए।

खटकने वाली बातें प्रसाद के वस्तु-विन्यास में कुछ खटकने वाली बातें भी यत्र-तत्र पायी जाती हैं, जिनका निर्देश आवश्यक है। सयोग (अस्वाभाविक, आकस्मिक) का उपयोग यद्यपि कथा-विकास के लिए साहित्यकार करते आये हैं, तथापि वह प्रसाद में मात्रातीत रूप को पहुँचा हुआ जान पड़ता है। 'तितली' में सयोगवशात् चौबे तथा राजकुमारी का रात में मिलना,¹²⁰ रेलगाड़ी से गार्ड के पाव का फिसल जाना,¹²¹ तथा हरिहर क्षेत्र में हाथी के पागल हो जाने पर वेश्या, महत व तहसीलदार आदि का कुचला जाना,¹²² कलकत्ता में मधुबन, मैना और श्यामलाल का सामने पड जाना,¹²³ एक विचित्र-सा सयोग जान पड़ता है। 'तितली' में तो यह तत्त्व अनेक पृष्ठों पर मिलेगा।¹²⁴ इसी प्रकार इरावती,¹²⁵ ककाल,¹²⁶ चित्राधार,¹²⁷ लहर¹²⁸ व अनेक कहानियों में¹²⁹ तथा करुणालय,¹³⁰ चंद्रगुप्त¹³¹ व अनेक नाटकों में दिखायी पड़ता है।

वस्तुविन्यास में चमत्कार लाने के लिए प्रसाद ने अतिप्राकृतिक (Supernatural) तत्त्व का विनियोग भी अपनी कृतियों में किया है जो तर्क और बुद्धि के इस युग में कुछ विचित्र-सा जान पड़ता है। पत्थर से अहल्या के उत्पन्न होने का,¹³² चंद्र-बिब से उज्ज्वल देवदूत का निकलकर बोलने का,¹³³ अकारण ही नाव स्थिर हो जाने, इंद्र की छाया व उसकी आकाशवाणी होने व गर्जन-तर्जन होने तथा अपने आप बधन खुल जाने का¹³⁴ उल्लेख ऐसा ही है। अन्य स्थलों पर भी ऐसे उदाहरण पर्याप्त सख्या में देखे जा सकते हैं।¹³⁵

पाठक की धारणाशक्ति या स्मरणशक्ति के प्रति अविश्वास करके और वस्तु के उलझनपूर्ण हो जाने के कारण वस्तु-प्रवाह के बीच लेखक द्वारा वस्तु के टूटे या खोये पिछले सूत्रों का स्मरण दिलाते चलना वस्तु-विन्यास की त्रुटि या शैथिल्य समझा जायेगा। कला-त्रुटि के परिचायक ऐसे स्थल पर्याप्त मात्रा में मिलेंगे। उदाहरणार्थ, पाठक भूले न होंगे।¹³⁶ 'देखिए', 'देख लो', 'कहो भला भारतवासी। हो जानते',¹³⁷ 'कितु पाठकगण',¹³⁸ 'हमारे पूर्व परिचित पाठक'।¹³⁹ 'पाठकों को कुतूहल होगा कि',¹⁴⁰ 'पाठक आश्चर्य करेंगे कि',¹⁴¹ 'पाठक, यह दिल्ली के प्रसिद्ध'।¹⁴² आदि कथन इस सबध में प्रस्तुत किये जा सकते हैं। हाँ, प्रसाद-पूर्व युग का यह एक स्मारक आरंभिक कृतियों में यत्र-तत्र शेष है।

कही-कही ऐतिहासिक विवरण ज्यो-के-न्यों प्रस्तुत कर दिये गये हैं,¹⁴³ जो स्पष्ट ही कलाकार की स्वीकृत कार्य-पद्धति के मेल में नहीं कहे जा सकते।

कहानियों में पाठक के लिए इस प्रकार के निर्देश भी उसकी बुद्धि, विवेक व कल्पना के प्रति अविश्वास-सा जताकर कला को त्रुटिपूर्ण बनाते हैं कि 'उन दोनों में इस प्रकार की बातें होने लगी।' ¹⁴⁴

अधिकार है, निष्कर्ष-कथन के रूप में निकालकर बतलाना कलात्मक प्रभाव को अत्यंत क्षीण करता है।¹⁴⁵

कहानियों में किसी बात को लेकर परिचयात्मक पाद-टिप्पणी¹⁴⁶ देना भी कला की त्रुटि का परिचायक है। हा, कही-कही स्वाभाविकता की दृष्टि से 'पुनश्च' (जैसा कि पत्र के अंत में कर दिया जाता है—'देवदासी' कहानी में द्रष्टव्य) का विधान भी हुआ है, जो सदोष न होकर स्वाभाविक ही कहा जा सकता है।

कही-कही स्पष्ट व सीधा प्रचार का स्वर आ गया है। जीवन के उच्च मूल्यों से ही सबधित क्यों न हो, किसी भी कलाकृति में प्रचार का स्वर अखरने वाला होता है। प्रसाद की आरंभिक रचनाओं में यह मिलेगा।¹⁴⁷ कही-कही लेखक पात्रों और पाठक के बीच में उपस्थित होकर अपनी ओर से व्याख्या पेश करने लगता है। ऐसे स्थलों पर यदि इतिहास या जीवन के किसी पक्ष का यथावत् प्रस्तुतीकरण होता है तो शुष्कता का उत्पन्न होना अनिवार्य है।

विधा या रूप के चयन में कौशल प्रसाद कही-कही वस्तु को उपयुक्त विधा या साहित्य-रूप न प्रदान कर सके, इस आशय के भी कुछ संकेत मिलते हैं। यथा, आचार्य वाजपेयी जी की धारणा है कि 'जनमेजय का नागयज्ञ' का वृत्त उपन्यास के योग्य था, क्योंकि दो संस्कृतियों का व्यापक संघर्ष दिखाने के लिए उपन्यास अपेक्षाकृत उत्तम माध्यम है।¹⁴⁸ वे चंद्रगुप्त के वृत्त को भी काल-विस्तार व वस्तु के औदात्य की दृष्टि से महाकाव्योचित मानते हैं।¹⁴⁹ श्री 'शिलीमुख' भी अजातशत्रु के वृत्त को उपन्यास के योग्य समझते हैं।¹⁵⁰ इस प्रकार, सर्वत्र काव्य-रूपों का चयन वृत्त की प्रकृति के अनुरूप नहीं हो पाया है।

समीक्षात्मक निष्कर्ष

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद ने विविध साहित्य-रूपों के क्षेत्र में अनुभूति को प्राथमिकता देते हुए वस्तु के अनुरूप रूपात्मक सौष्ठव के चरम आदर्श की प्राप्ति के लिए युग-रुचि की पहचान, सतत प्रयोग, समन्वय-दृष्टि, जोड़-तोड़ या काट-छाट की कलाकारोचित पोषण-संवर्धन भावना के साथ प्रयत्नवान् रहकर युगातकारी योगदान किया है। नाटक, महाकाव्य और छोटी कहानी के क्षेत्र में वह विशिष्ट है। भाषा, छंद-प्रयोग और अभिव्यंजना, जो रूप-निर्माण के अनिवार्य अंग या तत्त्व हैं (इनका विशद विवेचन आगामी प्रकरणों में होगा), की दृष्टि से प्रसाद की देन कितनी महत् है, इसका परिचय इसी एक तथ्य से मिल जायेगा कि प्रसाद छायावाद नामक काव्यशैली के मूल प्रवर्तकों व पुरस्कर्ताओं में से हैं।

अतः एक बात और। इस क्षेत्र में प्रसाद की देन का निर्भ्रांत आकलन करने के लिए इस बात को दृष्टि में रखना अनिवार्य है कि हम अद्यतन विकसित रूप-विषयक रुचियों के सदर्थ में नहीं, किंतु उनके युग तक के काव्य-अभ्यासों, रुचियों और परिस्थितियों के सदर्थ में तथा वस्तु और रूप के पारस्परिक सबध-विषयक उनकी मूल धारणा के सदर्थ में ही उनके अवदान को परखें। विकास के इस प्राकृतिक क्रम का विस्मरण मूल्यांकन में प्रमाद उपस्थित कर सकता है। रूप को गौण स्थान देने की उनकी दृष्टि को यथास्थान स्वीकार कर लेने पर हम उनकी असंगतियों, विच्युतियों या चित्य स्खलनों को अनुचित रूप से देखा-अनदेखा भी

न करे। रूप की प्रतिमा को प्रसाद ने जैसा गढ़ा है, वह कौशल का अंतिम रूप भी नहीं, क्योंकि प्रसाद का यह उत्कर्ष अतन्त रूप-निर्माण की कला के चरमोत्कर्ष की यात्रा का एक पड़ाव-मात्र ही तो है। साहित्य-रूप के क्षेत्र में प्रसाद की उपलब्धि को आकने के लिए हमें हिंदी-साहित्य के विविध रूपों की स्थिति को उनके ऐतिहासिक विकास-क्रम में रखकर देखना होगा। प्रसाद ने अपने साहित्य-निर्माण के प्रस्थान-बिंदु से लेकर विकास की चरम परिणति तक जो रूप-निर्माण-विषयक प्रगति दिखायी है उसे उस युग में रखकर देखे बिना पूर्ण न्याय न होगा। प्रसाद के युग से लेकर आज तक जो नवीन अभिरुचियों से प्रसूत रूपात्मक प्रयोग हुए हैं। (यह दूसरा प्रश्न है कि कितने प्रयोग हुए हैं और वे कितने महत्वपूर्ण हैं) उन पर दृष्टि रखकर प्रसाद की रूप-विषयक उपलब्धि को नापना या आकना गलत होगा। यह भी ध्यान रखना होगा कि द्विवेदी-युग इतिवृत्तात्मक शैली से चलकर परिष्कृत रूपों की ओर बढ़ने में और नवीन परिमार्जित रुचियों के निर्माण व स्थापन में कितना प्रयोग-श्रम निहित था, नवरुचियों की ओर सक्रमण में अनेक तत्त्वों से संघर्ष करने में कितने प्रयत्नों का उल्लेखन कितना कलापेक्षी था, और विरोधों के वातावरण में सक्रमण की प्रक्रिया कितनी मदगामिनी थी। आचार्य वाजपेयी जी ने प्रसाद की शैली की जटिलता-दुरूहता और उनके वस्तु-विन्यास के शैथिल्य व बोझिलेपन के व्यापक-स्थूल आरोप को ज्यों-का-त्यों स्वीकार न करके तद्विषयक वास्तविकता को न्यायोचित ढंग से (अवश्य ही न तो वे गलतफहमियों को बर्दाश्त कर सकते हैं और न प्रसाद जी के गुणों को बढ़ा-चढ़ाकर देखना या उन पर लीपा-पोती करना ही वे पसंद करते हैं) उद्घाटित किया है।¹⁵¹ अवश्य ही रूप-निर्माण पर पूरा-पूरा ध्यान न देने पाने से जो हानि हुई है, प्रसाद द्वारा उसकी सुखद रूप में पूर्ति साहित्यिक सक्रांति-काल में नवीन भावों व विचारों की सृष्टि के रूप में हुई है। आचार्य जी स्वयं मानते हैं कि 'उनमें (प्रसाद जी में) बहुत बड़ी इजीनियरिंग करामात हमें नहीं मिलती।' उनकी दृष्टि में साहित्य-रूपों के क्षेत्र में "प्रसाद का मुख्य प्रदेय अंतरंग तथ्यों पर साहित्य-रूपों का निर्माण करने में है।"

संदर्भ

- 1 भामह काव्यालंकार, 1/2, रुद्रट काव्यालंकार, 1/4-11, वामन काव्यालंकारसूत्र, 1/1/5, कुतक वक्रोक्तिजीवित, 1/3-5, मम्मट काव्यप्रकाश, 1/2, विश्वनाथ . साहित्यदर्पण, 1/2
- 2 चिंतामणि, भाग 1, पृ 7
- 3 बही, 'कविता क्या है' नामक लेख।
- 4 Dr A. Coomaraswamy Transformation of Nature in Art, p 164-169
- 5 ऐतरेय उपनिषद् 1/3
- 6 अनेनान्त्यमायाति कवीना प्रतिभागुण ।—ध्वन्यालोक, 4/1
- 7 Dictionary of World Literature p 167-168, "To separate the matter and the form of the work will require a mental abstraction in the actual thing the two will be a unity, since it is only by their union that the thing exists"
- 8 T S Eliot The use of Poetry and the use of Criticism, p 35
9. L. Tolstoy What is Art, p 93-94 द्रष्टव्य।
- 10 श्री हरिवंशसिंह शास्त्री सौंदर्य-विज्ञान, पृ 25 द्रष्टव्य।

- 10 श्री हरिवंशसिंह शास्त्री सौंदर्य-विज्ञान, पृ 25 द्रष्टव्य ।
- 11 Dr Bhagwan Das The Science of Emotions p 354-355
- 12 आचार्य रामचंद्र शुक्ल चिन्तामणि, पृ 364 प्रसाद 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' में 'काव्य और कला' नामक निबन्ध, पृ 19-20, 23-24
- 13 बाबू गुलाबराय सिद्धांत और अध्ययन, पृ 86
- 14 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 18
- 15 B Croce Aesthetic
- 16 भामह काव्यालंकार, 1/19, रुद्रट काव्यालंकार, 1/18-19, मम्मट काव्यप्रकाश, 1/3, दण्डी काव्यादर्श, 1/103 राजशेखर काव्यमीमांसा, पञ्चम अध्याय ।
- 17 धनजय दशरूपक, पृ 313-315
- 18 न स शब्दो न तद्वच्च न स न्यायो न सा कला ।
जायते यन्न काव्यागमहो भारो महान्कवे ॥—भामह काव्यालंकार, 5/4
- 19 विस्तरस्तु किमन्यत्तत इह वाच्य न वाचक लोके ।
न भवति यत्काव्याग सर्वज्ञत्व ततोऽन्येषा ॥—रुद्रट काव्यालंकार, 1/119
- 20 George Saintsbury; Locs, Critics, p 266, 270 द्रष्टव्य ।
- 21 Mathew Arnold's essay—The Function of Criticism द्रष्टव्य ।
- 22 Form and content are closely bound up and only great things can give great poetry"—An Idealist View of Life p 190
- 23 सिद्धांत और अध्ययन, पृ 239
- 24 A Richards Principles of Literary Criticism, p 165,—B Croce Aesthetic, p 15
- 25 'Thought is prior to form' —W Basil Worsfold Principles of Criticism, p 27 पर उद्धृत ।
- 26 "The Aesthetic fact, therefore, is form, and nothing but form"—B Croce Aesthetic, p 16
- 27 David Daiches Critical Approaches to Literature, p 66-68
- 28 Poet's world should be presented delightfully and that the delight comes from the passionate vitality of the expression'—Ibid, p 67
- 29 Ibid, p 98
- 30 Ibid p 109
- 31 Ibid, p 78
- 32 Ibid, p 97-98
- 33 "For Wordsworth the vitality of the poet's perception seemed to guarantee both its own justness and loveliness' —David Daiches Critical Approaches to Literature, p 98
- 34 "You can not derive true and permanent pleasure out of any feature of a work which does not arise naturally from the total nature of that work"—Ibid, p 102
- 35 Ibid, p 110
- 36 W Basil Worsfold Principles of Criticism, p 13
- 37 "greater the inspiration, the greater the art required to give a literary expression"—Abbercrombie Principles of Literary Criticism, p 47
- 38 "The form cannot be simply a form, it must be the form of some thing"
—Worsfold Principles of Criticism, p 125, "Form itself cannot be significant Form can only exist as the form of substance and the significance given by form is significance which form gives to substance"—L Abbercrombie, Ibid, p 57
- 39 "So that the series of impression goes on, the diction designs itself as form, and when the diction is complete, the form is achieved (p 59) "Form is not imposed on diction by some sort of external application, form arises out of diction, when

the diction truly corresponds with its inspiration (p 50)"—Abbercrombie
Principles of Literary Criticism

40 Ibid p 52

41 Ibid

42 Ibid, p 45

43 Ibid, p 55-56

44 Ibid, p 56

45 'When a work of art has its own inherent laws originating with its very invention and fusing in one vital unity both structure and content, then the resulting form may be described as organic —Herbert Read Collected Essays in Criticism, p 19

46 " brings the whole soul of man into activity" (Coleridge)—quoted from David Daiches Principles of Literary Criticism p 110

47 "In other words, we have adopted the stand point of poetry itself, and so long as we find in it the finer spirit of all knowledge, we are content to believe that Nature herself will provide an appropriate vehicle for its utterances"—W B Worsfold Principles of Criticism, p 47

48 A R. Entwistle The study of Poetry, p 218

49 "Form in poetry is of itself of no more value than ceremony in religion whence the spirit has departed"—Ibid, p 267

50 स ईक्षत लोकान् सृजा इति ॥—ऐतरेय उपनिषद्, 1/1, छान्दो, उप 6/3/2

51 रूपाण्येव यस्यायतन वृहदारण्यक, 3/9/12, तथा 3/9/15

52 प्रसाद काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 10

53 द्वे वाव ब्रह्मणो रूपे मूर्त चैवामूर्तं च मर्त्यं चामृतं च स्थितं च यच्च सच्च त्यच्च ।।—वृहदारण्यक उपनिषद्, 2/3/1

54 'यथानव स्यन्दमाना समुद्रेऽस्त गच्छन्ति नामरूपे विहाय',—मुण्डकोपनिषद्, 3/2

55 "rupa, shape, natural shape semblance, color, loveliness, image likeness, symbol, ideal form"—Transformation of Nature in Art (Sanskrit Glossary), p 225

56 "But when they are indissolubly one, then they find their harmonies in our personality, which is an organic complex of matter and manner"—Tagore Personality, p 20

57 Fundamentals of Indian Art (1960), p 137-138

58 काव्य में रहस्यवाद, पृ 73

59 अस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 18

60 " the worshipper is directed to remain occupied for a long time in a particular type of mental attitude as a result of which he could, in his dream, experience the form of the intended deity"—S N Das Gupta Fundamentals of Indian Art (1951), p 100

शिशिल समाधि से रचना का पूर्ण व सतोषजनक रूप खड़ा नहीं होता ।

कालिदास मालविकाग्निमित्र, 2/2 दुष्यत भी शकुन्तला का मनोवाञ्छित रूप वाला चित्र न बन जाने तक सतुष्ट नहीं (अभिज्ञानशकुन्तल) ।

वि दे,—Transformation of Nature in Art, p 5, Fundamentals of Indian Art, p 4

61 " he must be able to plunge into a meditation and contemplation so that in the depths of his mind he may feel the concrete touch of the objects of his representation such that his whole personality, his joy and his will may be interfused with his creation in a concrete manner so that he may gradually give external form to this concrete reality held within his mind,"—S N Das Gupta Fundamentals of Indian Art (1951), p 102

- 62 Anand Coomaraswamy Transformation of Nature in Art, p 164-169, Fundamentals of Indian Art (1951) p 97
- 63 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 25
- 64 वही, पृ 26
- 65 वही, पृ 27
- 66 वही, पृ 143
- 67 वही, पृ 17
- 68 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 143
- 69 डॉ नगेन्द्र ध्वन्यालोक, भूमिका, पृ 70
- 70 प बलदेव उपाध्याय भारतीय साहित्यशास्त्र, प्रथम खंड, पृ 449 द्रष्टव्य ।
- 71 "We must, that is to say, reject both—the theses that makes the aesthetic fact to consist of the content alone (that is the simple impressions) and the thesis which makes it to consist of a junction between form and content, that is of impressions plus expressions"—B Croce Aesthetic, p 15
- 72 आधुनिक साहित्य, पृ 79 ।
- 73 जयशंकर प्रसाद ।
- 74 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 26 ।
- 75 वही, 'प्राक्कथन', पृ 24 ।
- 76 हिंदी ध्वन्यालोक, डॉ नगेन्द्र की भूमिका, पृ 70 ।
- 77 "It is through the diversity of the mental flow that there is a diversity of the creative attitude of the mind which alone is responsible for the variety of forms of the objective art"—S N Das Gupta Fundamentals of Indian Art, p 93
- 78 काव्यालंकार, 2/19-21
- 79 काव्यादर्श, 1/14-22
- 80 साहित्यदर्पण, 1/315-324
- 81 वही, 6/318
- 82 भामहकृत काव्यालंकार, 2/19
- 83 नाट्यव्याख्येयम् भामहकृत काव्यालंकार, 2/20
- 84 जयशंकर प्रसाद, पृ 105-112
- 85 वही, पृ 108
- 86 वही, पृ 2
- 87 जयशंकर प्रसाद, पृ 57
- 88 साहित्यावलोकन, पृ 69
- 89 सज्जन ।
- 90 वही ।
- 91 वही ।
- 92 प्रायश्चित ।
- 93 सज्जन, राज्यश्री, पृ 36, 37
- 94 सज्जन, विशाख, (महार्पिगल विद्वत्-सा ही आचरण करता है); अजातशत्रु (वसंतक); स्कंदगुप्त (मुद्गल) ।
- 95 सज्जन, स्कंद., पृ 113, 136, कामना, पृ 2, विशाख, पृ 15, 16, 24, अजात, पृ 25, 78
- 96 सज्जन, राज्यश्री, पृ 56, कामना, पृ 102, 108, करुणालय, पृ 10, 26, 32
- 97 सज्जन, जनमे, पृ 120, करुणालय, पृ 30, 32, राज्यश्री, पृ 70
- 98 प्रायश्चित, करुणालय, पृ 15 (आकाशवाणी) ।
- 99 सज्जन, स्कंद., पृ 42
- 100 प्रायश्चित, स्कंद., पृ 114, 144, 151, राज्यश्री, पृ 42, विशाख, पृ 73, 75, ध्रुव, पृ 60
- 101 ध्रुव, पृ 1, 14, 16, 17, 38, 40, 60, 62, 64, 74, 79

- 102 चद्र, पृ 128-129, 157, 165, स्कन्द, पृ 13, 40, 72, 94, राज्यश्री, पृ 16, 52, जनमे, पृ 66, 85, 118, ध्रुव, पृ 73, अजात, पृ 33, 77, 78, 87
- 103 चद्र, पृ 123, 128-129, 155, 175, 185-186, 194, 207, स्कन्द, पृ 19, 23, 55, 85, 91, 98, 113, 138, 143, विशाख अजात तथा ध्रुव में भी।
- 104 चद्र, पृ 142, विस्तृत विवेचन आगे है।
- 105 स्कन्द, पृ 62, चद्र, पृ 145, 184, 192, 222
- 106 विश्वनाथ साहित्यदर्पण, षष्ठ परिच्छेद।
- 107 डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 132-133
- 108 वही, पृ 133
- 109 देखिए—भरत नाट्यशास्त्र, अध्याय 2, तथा प्रसाद की कृति—‘काव्य और कला तथा अन्य निबंध’ में ‘रगमच’ नामक लेख।
- 110 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 117
- 111 विशेष द्रष्टव्य कुछ समीक्षात्मक ग्रंथ
- (क) डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 21, 38, 51, 149, 150, 213, 230
- (ख) आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी जयशकर प्रसाद, पृ 158, 159, 160, 163, 164, 166
- (ग) डॉ नगेन्द्र ‘प्रसाद के नाटक’ नामक लेख का ‘दोष-विचार’-विषयक अंश, तथा विचार और विश्लेषण, पृ 147
- (घ) परमेश्वरीलाल गुप्त प्रसाद के नाटक, पृ 26, 27, 30, 53, 57, 92, 122, 161, 177, 222
- (च) डॉ ब्रच्चनसिंह हिंदी नाटक, पृ 59, 60, 62, 63, 64, 66
- (छ) शिलीमुख प्रसाद की नाट्यकला, पृ 90, 91, 161, 163, 170, 174
- 112 विचार और विश्लेषण, पृ 147
- 113 ककाल पृ 266
- 114 आचार्य विनयमोहन शर्मा साहित्यावलोकन, पृ 155
- 115 लेखक की पृच्छा के उत्तर में आचार्य वाजपेयी जी से प्राप्त पत्र से उद्धृत।
- 116 उदाहरणार्थ, ‘प्रलय’, ‘गुलाम’, ‘बिसाती’, ‘नूरी’, ‘आकाशदीप’, ‘स्वर्ग के खडहर में’, ‘कला’, ‘देवदासी’, ‘समुद्र-सतरण’, ‘अपराधी’, ‘चित्रवाले पत्थर’, ‘दासी’ कहानियों में, ‘स्कंदगुप्त’, ‘चन्द्रगुप्त’, ‘ध्रुवस्वामिनी’, ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘एक घूट’ आदि नाटकों में और ‘ककाल’, ‘तितली’ व ‘इरावती’ उपन्यासों में प्राप्त स्थल।
- 117 डॉ किशोरीलाल गुप्त ने ‘प्रसाद का विकासात्मक अध्ययन’ के षष्ठ अध्याय में प्रसाद की समस्त रचनाओं में से छांटकर 8 गद्यगीत (जिनमें से 7 प्रसाद की कहानियों से लिये गये हैं) प्रस्तुत किये हैं। इन गद्यगीतों के शीर्षक ये हैं—(1) पत्थर की पुकार, (2) बुलबुल का गीत, (3) जीवन के प्रति, (4) बनजारे का गीत, (5) मेरा अस्तित्व, (6) पथिक का गीत, (7) विरह का गीत, (8) हसी ‘प्रेमा’ हास्यरसाक, अप्रैल, 1931)।
- 118 सन् 1909 में प्रकाशित ‘उर्वशी चपू’ नामक रचना सन् 1906 में लिखी गयी। सन् 1918 के लगभग लिखित ‘उर्वशी’ नामक एक अन्य रचना उक्त ‘उर्वशी चपू’ से अनेक रूपों में सर्वथा भिन्न है।
- 119 वस्तुतः नाटक या काव्य के अतः (सुखात्मक अथवा दुःखात्मक) का विचार मुख्यतः कवि के जीवन-दर्शन से अधिक संबंधित न होकर वस्तुपक्ष से ही अधिक संबद्ध है, पर कृति की समाप्ति पर ‘भरतवाक्य’ जैसा विधान भारतीय नाट्य तंत्र के अंतर्गत ही होने से हमने प्रसंग को सुविधावश रूप के विचार में ही रख लिया है।
- 120 तितली, पृ 164
- 121 वही, पृ 219-220

- 122 वही, पृ 269
- 123 वही, पृ 235-236
- 124 तितली, पृ 62 67, 71 72 74 85, 128, 169, 170, 21, 266
- 125 इरावती, पृ 85
- 126 ककाल, पृ 17 35 45 48 58, 88, 109 126, 140 143 174 178 191, 220, 232 233 237, 240 275, 276 298
- 127 चित्राधार, पृ 2, 106 114
- 128 लहर, पृ 72
- 129 गूढ़ साई, पाप की पराजय, उस पार का योगी, खडहर की लिपि, चक्रवर्ती का स्तंभ, दुखिया, चंदा, रसिया बालम, सिकंदर की शपथ, चितौड़ का उद्धार, अशोक, जहाआरा, मदन-मृणालिनी, ज्योतिष्मती, नूरी, सुनहला साप, चूड़ीवाली, भीख में, चित्रवाले पत्थर, सालवती, आधी, मधुआ, व्रतभंग, दासी आदि ।
- 130 करुणालय, पृ 17 28
- 131 चंद्रगुप्त, पृ 142
- 132 ककाल, पृ 235
- 133 प्रेम-पथिक, पृ 16
- 134 करुणालय, पृ 10 15 26, 32
- 135 चित्राधार, पृ 99 108 114 119 कानन-कुसुम, पृ 30 राज्य 56, चंद्रगुप्त, पृ 196, स्कंदगुप्त, पृ 101 कामना, पृ 102 108 चक्रवर्ती का स्तंभ, प्रतिमा, रसिया बालम, चितौड़ का उद्धार, इन्द्रजाल, छोटा जादूगर, चित्रवाले पत्थर आदि कहानिया, 'कामायनी' में आकाशवाणी (काम सर्ग व इड़ा सर्ग) ।
- 136 ककाल, पृ 266
- 137 कानन-कुसुम, 27, 41 106
- 138 सिकंदर की शपथ (छाया, पृ 51)
- 139 छाया, पृ 25, 83
- 140 ककाल, पृ 265
- 141 वही, पृ 266
- 142 छाया ।
- 143 सिकंदर की शपथ (छाया, पृ 56)
- 144 'मदन-मृणालिनी' कहानी ।
- 145 छाया, पृ 123, आधी, पृ 74
- 146 छाया, पृ 39
- 147 'रसिया बालम' कहानी ।
- 148 महाकवि प्रसाद, पृ 158 डॉ बच्चनसिंह हिंदी नाटक, पृ 59
- 149 वही, पृ 164
- 150 प्रसाद की नाट्यकला, पृ 174
- 151 जयशंकर प्रसाद, पृ 14-15 (भूमिका)

द्वितीय प्रकरण प्रसाद-साहित्य में भाव व रस

प्रकरण-प्रवेश

उपनिषद् में कहा गया है—“रसो वै स, को ह्येवान्यत्क प्राण्याद् यदेष आकाश आनन्दो न स्यात् आनन्दाद्ध्येव खल्विमानि भूतानि जायन्ते। आनन्देन जातानि जीवन्ति। आनन्द प्रयन्त्यभिसविशन्तीति।”¹ अर्थात्, यदि आकाश के समान व्यापक आनन्दमय परमात्मा न होते तो कौन जीवित रह सकता था और स्पदन-व्यापार कर सकता था ? सचमुच वे आनन्दमय परमात्मा ही हैं जिनसे सब प्राणी उत्पन्न होते हैं, उनमें ही अपनी स्थिति धारण करते हैं और अंत में उनमें ही लीन हो जाते हैं। क्रातदर्शी ऋषियों ने अपने प्रातिभ ज्ञान से इस प्रकार रस को ही जीवन का प्रथम व अंतिम तत्त्व माना और इस भाव की सशक्त अभिव्यक्ति की। कवि भी क्रातदर्शी ऋषि हैं। वह रस ही की सृष्टि करता है। यही उसका एकमात्र व सर्वोपरि दायित्व है। सृष्टि या मानव के आनन्दमय कोश का उद्घाटन ही कवि का सर्वोपरि कार्य है। तैत्तिरीयोपनिषद् की भृगुवल्ल्ही में आनन्द ही हमारी तपस्या का अंतिम फल कहा गया है, विज्ञान नहीं। बुद्धि के द्वारा प्राप्त विज्ञान बीज की मजिल-मात्र है। वह हमारी पूर्णता व चरम विकास का प्रतीक नहीं। रससत्ता का उद्घाटन व साक्षात्कार ही कवि का चरम लक्ष्य है। इसी से कवि के स्वतंत्र अस्तित्व की प्रतिष्ठा होती है। जीवन व जगत् के सब पदार्थ, सब स्थितियाँ, सब व्यापार अतः रसानुभव के ही लिए नियोजित हैं। ध्वन्यालोककार ने रस ध्वनि को और अभिनवगुप्त ने रस को काव्य में सर्वोपरि कहकर काव्य में उसी अमर रसतत्त्व की प्रतिष्ठा की है।

युग-रुचि के अनुसार काव्य के विविध उपकरणों में से कोई एक उपकरण कभी भले ही प्रमुख होकर बैठ जाए, किंतु सामान्य रूप से रस की सृष्टि ही प्रायः सब कालों में कवि का अत्यंत प्रिय कर्तव्य रहा है। भारतीय समीक्षाशास्त्र सब संप्रदायों में रस ही प्रत्यक्ष-परोक्ष रूप से काव्य का प्राणभूत तत्त्व माना गया है। इस रस के बिना काव्य-सृष्टि निःसत्त्व, तुच्छ और स्वादहीन है। ऐसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व का विचार इस प्रबंध में एक स्वतंत्र प्रकरण का अधिकारी है।

इस रस का स्थायी उपादान ‘भाव’ है। साहित्य का समस्त क्रियाकलाप भाव पर ही निर्भर है। साहित्य-सृष्टि में मानो भाव की ही मुद्रा (Currency) स्वीकार्य है। विचार, जिनसे साहित्यकार प्रेरित होता है, भी भाव के ही माध्यम से साहित्य-क्षेत्र में अपने लिए कुछ स्थान बना सकते हैं। साहित्यकार की कार्यक्षमता का अनुमान भावों के निरूपण के द्वारा ही लगाया

जाता है। श्रोता-पाठक के लिए भी सहृदय होना अनिवार्य है। इस प्रकार साहित्य-क्षेत्र में भाव का महत्त्व सर्वतः अपरिशील है। जहाँ कोरी कल्पना होगी वहाँ सब-कुछ अतृप्तिकर, फेनिल व वायवी होगा तथा कोरे विचार रूक्ष व इतिवृत्तात्मक हो जायेंगे। भावों के पोषक होकर व यथास्थान अवस्थित होकर ही ये काव्य में शोभा प्राप्त कर सकते हैं। कवि कोरा विचारक नहीं, उपदेशक नहीं, ज्ञानी या भक्त नहीं, वह रस का स्रष्टा है। उसका भाव-योग किसी प्रकार कम नहीं, वह भावयोग व ज्ञानयोग के समकक्ष है।²

प्रसाद-साहित्य मानव-हृदय के भावों और भावनाओं का अथाह और विशाल कोश है। इन भावों का अपार वैविध्य-वैचित्र्य, उनके आंतरिक क्रियाकलाप, बाह्य जगत् के रूप-व्यापारों (मानवीय, प्राकृतिक आदि) तथा उनके बीच के पारस्परिक घात-प्रतिघात या क्रिया-प्रतिक्रियाओं का चित्रण-निरूपण, प्रसाद-साहित्य के स्थायी आकर्षण का आधार है। इस समस्त भाव-प्रपञ्च को हम प्रसाद की अनुभूति के अतर्गत ले सकते हैं। रस के अतर्गत समस्त भाव-विभूति और अनुभूति-वैभव आ जाता है।³ “प्रसाद हिन्दी-साहित्य के सबसे अधिक अनुभूतिशील कवि थे।”—डॉ रामकुमार वर्मा। प्रसाद अनुभूति के कवि कहे गये हैं। अतः ऐसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व की व्याख्या अत्यन्त आवश्यक है।

प्रसाद की रस-दृष्टि

प्रसाद की रस-दृष्टि अत्यन्त उदात्त है। उसका मर्म समझने के लिए कुछ पीछे जाना होगा। भरत ने अवश्य रस का निरूपण किया, पर वह जन-विनोद तक ही सीमित रहा। भामह ही पहले आचार्य हैं जिन्होंने काव्य को विनोद के धरातल से ऊपर उठाकर स्थिर और गंभीर सुखात्मक वृत्ति रूप आनन्द का धरातल प्रदान करने का उपक्रम किया।⁴ ‘उपक्रम’ इसलिए कि काव्य की गंभीर दार्शनिक व्याख्या आगे चलकर आनन्दवर्धन व अभिनवगुप्त के द्वारा ही संभव हुई। आनन्दवर्धन ने रसमत व अलंकारमत का समन्वय किया, ध्वनि-सिद्धांत की प्रतिष्ठा के लिए आगमानुयायी आनन्द-सिद्धांत को तार्किक मत से जोड़ा।⁵ पर काव्य में ध्वनि नहीं, किंतु रस ही सर्वोपरि है—यह स्थापना तो अभिनव ने ही की।⁶ इस स्थापना में अभिनव के द्वारा रस तत्त्व का तलस्पर्शी अतः साक्षात्कार सूचित होता है। अभिनव ने शैवागम की रहस्य-साधना की भूमि पर, जो अत्यन्त प्राचीनकाल से प्रतिष्ठित थी, विचार करके और भट्ट नायक के ‘भोजकत्व’ पर और आगे गहरा अनुशीलन करके दार्शनिक रस की प्रतिष्ठा की। रस की यह प्रतिष्ठा अभिनव ने ‘संस्कार’ व वासना को स्वीकार करते हुए पुष्ट मनोविज्ञान-सम्मत प्रणाली पर की। एक आत्मा की खोज इस अखंड रसतत्त्व के आधार पर हुई। वासनात्मक रूप से स्थित रति आदि वृत्तियों में ब्रह्मास्वाद की कल्पना साहित्य में महान् परिवर्तन लेकर उपस्थित हुई।⁷ इस रस-निरूपण प्रणाली में समग्र विश्व के साथ तादात्म्य की भावना प्रमुख थी। वृत्ति कैसी भी हो, रसानुभव की अवस्था में सब वृत्तियाँ आत्मा में विश्रांत हो जाती हैं। अतः वृत्ति की बाह्य सुखात्मकता या दुःखात्मकता रसानुभूति में बाधक नहीं। चित्तवृत्तियों की सख्या का भी कोई अर्थ नहीं रहा। शैवागम के दार्शनिक आनन्दवाद की व्याख्या में ‘प्रमात् पद विश्रान्ति’—यह परंपरागत पदावली प्रचलित थी जो साहित्यिक रस की व्याख्या में ‘प्रकाशानन्दमय सम्पद् विश्रान्ति’ के रूप में प्रकट हुई। तात्पर्य यह कि साहित्यिक

रस अब केवल विनोदमात्र का पर्याय नहीं रहा, वह अभिनवगुप्त की व्याख्या के द्वारा ब्रह्मास्वाद का पर्याय हो गया। 'यह साहित्यिक रस दार्शनिक रहस्यवाद से अनुप्राणित है।'⁸ रस की यह व्याख्या कोरे बुद्धिवाद व विवेकवाद से संभव न होकर, धर्म, रहस्य, साधना, अध्यात्म व दर्शन की सहायता से संभव हुई। अखंड रस द्वैत के धरातल पर ही निष्पन्न हो सका। यही रस सबधी तत्त्व-चिन्ता का मर्म सिद्ध हुआ। इस रस के मर्म का निरूपण करने में अभिनव की जो पदावली प्रयुक्त हुई, वह मम्मट, विश्वनाथ व जगन्नाथ आदि आचार्यों के द्वारा ज्यो-की-त्यो व्यवहृत हुई।⁹

प्रसाद जी रस के सबध में अभिनवगुप्त वाली विचारसरणि के ही समर्थक व पोषक है। अपने ढंग से उन्होंने कुछ आगे भी विचार किया है। वे आचार्य शुक्ल की तरह रस की विभिन्न कोटियाँ मानने के पक्षपाती नहीं। अपने इस वैमत्य का कारण-निर्देश भी उन्होंने किया है।¹⁰ वे 'उज्ज्वल नीलमणि' वाली रसदृष्टि के भी समर्थक नहीं हैं। क्योंकि भक्तों ने या भक्ति के आचार्यों ने रस को केवल मधुर या शृंगार तक ही सीमित कर लिया। भक्ति के आचार्यों ने प्राचीन रसों (हास्य, बीभत्स, करुण आदि) को गौण बनाकर 'माधुर्य के नेतृत्व में द्वैत भावना से परिपुष्ट' अनेक रसों (दास्य, सख्य, वात्सल्य आदि) की सृष्टि कर ली जो प्रसाद जी की दृष्टि में वास्तविक रसदृष्टि का सकोच है। आनन्दवादी प्रसाद जी का आरोप है—“आनन्द की भावना इन आधुनिक रसों में विशृङ्खलित ही रही तात्त्विक और व्यावहारिक दोनों दृष्टि से आत्मा की रस-अनुभूति एकांगी-सी बन गयी।”¹¹ कहने की आवश्यकता नहीं कि शैवमत में सुख और दुःख दोनों को सम मानकर द्वातात्मक जीवन के बीच आनन्द में मग्न रहने की जो साधना है, वह प्रसाद जी के लिए अत्यंत आकर्षक है और उनकी दृष्टि में इसी साधना की व्यापक भूमि पर ही सच्चे साहित्यिक आनन्द या रस की सृष्टि संभव है, अन्य रूप में नहीं। कल्पना, रस, आनन्द, सौंदर्य आदि उपकरणों का प्रसाद-साहित्य में जो प्राचुर्य है, उसका रहस्य उनकी इसी मूल दृष्टि से समझा जा सकता है।

प्रसाद द्वारा निरूपित भाव

वास्तव में प्रसाद साहित्य में कितने प्रकार के भाव हैं और वे कहा-कहा निरूपित हुए हैं, उसका स्थूल लेखा-जोखा या निर्देश-मात्र ही बहुत महत्त्व की बात नहीं, भाव के सबध में सर्वाधिक महत्त्व की बात यही है कि प्रसाद की भावानुभूति-क्षमता कितनी तीव्र-गहन थी, भावों की हल्की-गाढ़ी विविध रंगों की उनकी पहचान कितनी यथार्थ व महीन थी, उनके भाव-चित्रण का कौशल कैसा या किस कोटि का था, पात्रों की विविध परिस्थितियों में होने वाली मानसिक प्रतिक्रियाओं की यथार्थ कल्पना करने की उनकी शक्ति कितनी सटीक व पैनी थी, और उन्होंने भाव-निरूपण की कला के विकास में कितना या कैसा योगदान किया—इन विचारों पर ही हम प्रसाद के भाव-निरूपण या रस-निरूपण की समस्या के अभ्यंतर पहुँचते हैं।

भाव-निरूपण का दृष्टिकोण

प्रसाद ने मानव-हृदय के सुख-दुःखात्मक दोनों प्रकार के भावों का निरूपण किया है, पर यह निरूपण (कुछ विशेष अपवादों को छोड़कर) अपने-आपमें कोई अंतिम उद्देश्य नहीं। अंतिम

उद्देश्य समझा जा सकता था अवश्य, यदि लेखक तटस्थ या यथार्थवादी कलाकार की तरह उनका निरूपण-मात्र करके छोड़ देता। पर प्रसाद की रचनाओं की समाप्ति अथवा पात्रों के जीवन-प्रवाह की परिणति पर विचार करते हैं तो उक्त निरूपण बीच की एक कड़ी, किसी बड़े साध्य का साधन, ही जान पड़ता है। प्रसाद मूलतः एक आदर्शवादी और एक नीतिवादी (पूर्ण परिष्कृत अर्थों में) कलाकार है। वे मानव-जीवन के अत्यंत उदात्त भावों के सृजन में सर्वत्र दत्तचित्त दिखायी पड़ते हैं। इन्द्रिय तथा स्थूल मन के धरातल के विविध स्तरीय भावों की पृष्ठभूमि या विरोध (Contrast) दिखाने के लिए ही। 'प्रेम-पथिक', 'आसू' व 'कामायनी' का अतः अत्यंत उदात्त भावभूमि पर होता है। लैला, मल्लिका, देवसेना, यमुना, तितली, श्रद्धा, चाणक्य आदि पात्रों के चरित्र में हम भावों के अत्यंत उदात्त स्वरूप का साक्षात्कार करके स्तब्ध-रोमांचित होते हैं। भाव-निरूपण के द्वारा मन की इसी उदात्त भूमि पर हमें ले जाना लेखक का उद्देश्य जान पड़ता है। सच्चा साहित्यकार निम्नस्तरीय भावनाओं व वृत्तियों का तीव्र कट्टास्ट देते हुए, विकास की स्वाभाविक प्रणाली से, मानव-मन के उस गभीर या तलवर्ती भाव-कोश के उद्घाटन में ही प्रवृत्त रहता है, जिसका दर्शन करके हम आश्चर्यान्वित होते हैं। मानव-हृदय कितना विशाल व विशद है या होने में सक्षम है, इसका आश्वासन लेखक हमें इसी रूप में देता है। सामान्य व्यवहार के धरातल पर मानव का मन जैसा है उससे तो हम सब परिचित हैं ही (परिचित को क्या परिचित कराया जाय!), पर वह किस विकास या उत्कर्ष को प्राप्त हो सकता है, इससे हमें चमत्कृत करना ही एक रसवादी साहित्यकार का प्रिय कार्य है।

प्रसाद द्वारा निरूपित भावों की विशेषता-गहनता-जटिलता-सूक्ष्मता

यह गुणसमूह निरूपित भावों की प्रकृति के आधार पर निर्मित है। विशेष अवसरो पर और विशेष परिस्थितियों में ही हमारे भावों में असाधारण गहनता, सूक्ष्मता व जटिलता आती है। प्रसाद की पात्र-सृष्टि में पात्रों के जीवन में ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न हुई हैं, जबकि उनके भाव असाधारण रूप से उज्जीवित हो उठे हों। भावों में गहनता से आशय है भावों की वह गभीरता जहां तक सामान्य लेखक की दृष्टि का प्रवेश न हो, जटिलता से तात्पर्य है कि विविध भावों का परस्पर गुथाव, सम्मेल, अनूजुता व उनकी सकुलता और सूक्ष्मता से आशय है उनकी कायिक या परिमाणगत लघुता-मृदुलता या श्लक्ष्णता। उदाहरणार्थ—देवसेना, घटी, चम्पा, कोमा, ध्रुवस्वामिनी व विजय के मनोभाव। देवसेना गरिमामय नारीत्व, क्षत्रियोचित स्वाभिमान व प्रणय के उन्माद की उस सगम-स्थली तक पहुंच गयी है कि जहां उसकी भावनाएं अत्यंत जटिल व गुफित हो गयी हैं। पुरुष के आशय की आकांक्षिणी हिंदू बालविधवा चंचला घटी बाहर से फुदकती रंगीन फुलसुधी चिड़िया-सी, पर भीतर से अपने बुद्धि-विवेक में पाताल-सी गहरी, महान् नारीत्व को समझे बैठी जीवन-तत्त्व की मर्मान्वेषी पड़िता—जब बाथम से प्रवर्चित होकर, विक्षिप्त होकर, अधिकार की ओर भागती है तो उसके भावों का अनुमान किया जा सकता है। अन्य पात्रों में भी ऐसी ही बातें मिल सकती हैं।

नवीनता-मौलिकता स्वयं भावों में अपनी कोई नवीनता नहीं, मानव-हृदय उनका शाश्वत सिद्ध-पीठ है। अतः प्रश्न केवल निरूपण की नवीनता का ही हो सकता है। और इस नवीनता को ही हम साहित्य में मौलिकता कह दिया करते हैं। पर यह नवीनता या मौलिकता कालसापेक्ष रूप में ही ग्रहीत हो सकती है। सूरदास भी तो मन के सूक्ष्म-जटिल न नये-नये

भावो का उद्घाटन करने वाले कहे जाते हैं। अतः यह तो नहीं कहा जा सकता कि आधुनिक युग में प्रसाद जी ने ही भावो की नवीनता-मौलिकता या दर्शन किया या कराया। बस, इतना ही कहा जा सकता है कि वर्तमान युग में प्रसाद जी ने अपने या अपने साहित्य-निबद्ध पात्रों के मन के गहन-सूक्ष्म व जटिल भावो पर गहरी दृष्टि डालकर उनका नवीन काव्य-कौशल के साथ प्रकाशन किया। इसी में उनकी नवीनता या मौलिकता है। नवीनता-मौलिकता को लेकर भाव-निरूपण के क्षेत्र में प्रसाद की देन या विशेषता का सही आकलन उनके पूर्ववर्ती साहित्य के स्वरूप के व्यापक सदर्थ में ही किया जाना उपयुक्त होगा, क्योंकि भाव-निरूपण की कला तत्त्वतः एक सतत विकासमान कला है जिसका एक सुदूरतम आदर्श (प्लेटो के शब्दों में Idea) है और जिसकी पूर्ति में प्रसाद अपनी एक मजिल तक आ लगे हैं। सारे हिंदी-साहित्य की बात छोड़कर हम भारतेन्दु-युग व द्विवेदी-युग के ही सदर्थ में देखें। इन युगों में एक ओर तो सत्त्वगुणमूलक एक व्यापक विचार-क्रांति चल रही थी और दूसरी ओर अभिव्यक्ति के क्षेत्र में प्रायः शब्द की अभिधा-शक्ति से ही काम चलाया जा रहा था (विचार व अभिधा का भी एक खरा अथवा सीधा प्रभाव होता है, यह हम अस्वीकार नहीं करते)। विचारों की तुलना में भावों की ओर अभिधा को छोड़कर लक्षणा-व्यजना की ओर लेखकों का ध्यान बहुत कम था। प्रसाद ने द्विवेदी-युग की इतिवृत्तात्मकता को छोड़कर साहित्य के मूल उपादान भाव पर ही सबसे अधिक ध्यान दिया और इस प्रकार के काव्य को उसकी प्रकृति भूमि (भावभूमि) पर मोड़कर आये। प्रसाद की नवीनता और मौलिकता की देन इसी रूप में स्वीकार की जा सकती है।

अतर्द्ध या सघर्ष हमारी चेतना के साधारण-अनवरत प्रवाह में सामान्य रूप से कुछ-न-कुछ भाव तो सस्कार-रूप स्थायी भावों के रूप में सर्वदा विद्यमान रहते ही हैं। उनका निरूपण या चित्रण लेखक के किसी उल्लेखनीय कौशल की अपेक्षा नहीं रखता। पर, विशेष परिस्थितियों के बीच हमारे मन के भावों में एक असाधारण उद्वेग या सघर्ष उपस्थित हो जाता है और उन्हीं के यथार्थ निरूपण में लेखक का मानव हृदय व उसके भावों का निकटतम परिचय या अध्ययन सूचित होता है। प्रसाद ने मनु, स्कंद, विजय, 'आसू' के नायक व गुडा और सुजाता, रोहिणी, कमला ('लहर' में), देवसेना, ध्रुवस्वामिनी, घटी, लैला, यमुना, मालविका, मल्लिका आदि कुछ विशिष्ट पात्र-पात्रियों के मन के भीतर की भयंकर काली-पीली आधी का अत्यंत मनोयोगपूर्ण निरूपण किया है।

भाव-प्रकाशन की विविध रीतियाँ साहित्य में मनोभावो का प्रकाशन कई रीतियों से होता है—(1) स्पष्ट व सीधे कथन अर्थात् अभिधा द्वारा, (2) पात्रों के कार्य-व्यापार द्वारा, (3) तूलिका-चित्रण अथवा मूर्तिविधान द्वारा, (4) वातावरण के निर्माण द्वारा, और (5) व्यजना द्वारा।

प्रसाद ने प्रायः सभी रीतियों से अपने या अपने साहित्य-निबद्ध पात्रों के भावों का प्रकाशन किया है। भाव-प्रकाशन का प्रथम रूप अभिधा द्वारा भाव का कथन तो साहित्य में 'स्व शब्द वाच्यत्व दोष' में ही परिगणित किया गया है। प्रसाद की आरंभिक कृतियों में कहीं-कहीं यह दिखायी पड़ता है। भाव-प्रकाशन की दूसरी शैली पात्रों के कार्य-व्यापारों में व्यवहृत हुई है। सालवती अथवा कमला ('लहर' में) का रूप का 'गर्व', तारा अथवा मंगल का 'उन्माद' मनु की ग्लानि (कामायनी निर्वेद सर्ग), चाणक्य का निर्वेद (सचारी) शब्दों द्वारा

कथित न किया जाकर भावानुरूप कार्य-व्यापारों के द्वारा व्यक्त किया गया है। यह कार्य सरल नहीं। भाव के आंतरिक स्वरूप—उसका वेग, गतिक्रम, उदय और अस्त, चित्त की अन्य वृत्तियों पर उसका प्रभाव व प्रतिक्रिया तथा शरीरावयवों के द्वारा उसका बाह्य प्रकाशन—का मार्मिक परिचय देते हुए बिना पात्रों के कार्य-व्यापारों के द्वारा उस भाव का प्रकाशन संभव ही नहीं। और सबसे बड़ी बात है कवि का स्वानुभव। कोरी कल्पना स्वानुभव का स्थान नहीं ले सकती। इस प्रकार भाव-प्रकाशन की इस रीति में लेखक का जीवनानुभव, निरीक्षण व भावानुरूप गति-व्यापार की कल्पना का चयन—इन सब बातों का श्रेय लेखक को मिलता है।

भावों का तूलिका-चित्रण, मुद्रा या मूर्ति-विधान, भाव-प्रकाशन की एक ऐसी शैली है, जिसमें लेखक की नितात मौलिक व सूक्ष्म कलात्मक कल्पना की शक्ति का पूरा-पूरा परीक्षण हो जाता है। चित्रात्मकता का गुण साहित्य की अपनी विशिष्ट पद्धति के मेल में है। कुछ प्राणभूत रेखाओं में शब्दचित्र अंकित कर देना या वस्तु का इस प्रकार ध्वनन कर देना कि चित्र अतर्चक्षुग्राह्य हो उठे, काव्य-क्षेत्र की एक अत्यंत उच्च कला है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस विधा में निष्णात होने के कारण प्रसाद भावों के सूक्ष्म चित्ते के रूप में प्रसिद्ध है। मन के अरूप भावों को जीवन में उनकी भूमिका (Role), उनका प्रभाव, उनकी गति व उनकी मूल संवेदना आदि के समय अस्तित्व के साथ मानवाकार (स्त्री, पुरुष, शिशु, कन्या आदि विविध रूपों में) कल्पित करके चित्रकार या मूर्तिकार की तरह हमारी आँखों के सामने जीवित-जागृत रूप में प्रस्तुत कर देना भाव-प्रकाशन की कला की सर्वोच्च सफलता है। इतना ही नहीं, मन के जगत् में एक भरी-पूरी व कर्म-कोलाहल से आपूर्ण एक जनाकीर्ण मानवी सृष्टि करके उसमें उस भावरूप पात्र को नराकार कल्पित करके प्रस्तुत करना कल्पना के धनी का ही कार्य है। 'कामायनी' में भाव-चित्रण की यह कला अपने चरम विकास-बिंदु पर है। 'काम' नामक भाव का जीवन व सृष्टि से संवलित यह चित्रण लीजिए

मधुमय वसत जीवन वन के, बह अतरिक्ष की लहरों में,
कब आए थे तुम चुपके से रजनी के पिछले प्रहरों में।
क्या तुम्हें देखकर आते यों मतवाली कोयल बोली थी।
उस नीरवता में अलसाई कलियों ने आँखें खोली थी।
उस लीला से तुम सीख रहे कोरक कोने में लुक रहना।
तब शिथिल सुरभि से धरणी में बिछलन न हुई थी ? सच कहना
अपना कलकट मिलाते थे झरनों के कोमल कलकल में।

(—कामायनी काम सर्ग)

वैसी ही माया में लिपटी अधरो पर उंगली धरे हुए,
माधव के सरस कुतूहल का आँखों में पानी भरे हुए।
नीरव निशीथ में लतिका-सी तुम कौन आ रही हो बढती ?
कोमल बाहें फैलाती-सी आलिंगन का जादू पढती।
किन इद्रजाल के फूलों से लेकर सुहाग कण राग भरे,
सिर नीचा कर हो गूँथ रही माला जिससे मधुधार ढरे ?
पुलकित कदंब की माला-सी पहना देती हो अंतर में;
झुक जाती है मन की डाली अपनी फलभरता के उर में।

वरदान मदृश हो डाल रही नीली किरणों से बुना हुआ,
 वह अचल कितना हलका-सा कितने सौरभ से सना हुआ,
 मैं रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ मैं शालीनता सिखाती हूँ,
 मतवाली सुदरता पग मे नूपुर की लिपट मनाती हूँ।
 लाली बन सरल कपोलों मे आँखों मे अजन-सी लगती,
 कुचित अलको-सी धुँधराली मन की मरोर बनकर जगती।
 चंचल किशोर सुदरता-सी मैं करती रहती रखवाली,
 मैं वह हलकी-सी मसलन हूँ जो बनती कानों की लाली।

(कामायनी लज्जा सर्ग)

‘कामायनी’ मनोभावों के इन चित्रों से भरी पड़ी है। प्रसाद की भाव-चित्रण कला के स्वरूप-बोध व उत्कर्ष-संकेत के लिए ये दोनों उद्धरण पर्याप्त हैं। इनमें काम और लज्जा का मूर्तीकरण-मात्र ही नहीं हुआ है, वे एक भरी-पूरी सृष्टि के बीच गतिशील व जीवत व्यक्तित्व लिये हुए प्रस्तुत किये गये हैं। उनके कार्य-व्यापार, वेशभूषा, मतव्य, सवेदना आदि का भी सर्वांगपूर्ण चित्र उपस्थित हुआ है। प्रश्न यह होगा कि इस तरह के मूर्तीकरण से क्या लाभ? उत्तर यह है कि जिस मानव-हृदय से हम जीते हैं उसे अपने से प्रतिक्षण चिपकाये फिरते रहते भी कितने लोग उसमें चलते भावों की (दूसरे के नहीं, अपने ही) गतिविधि को भीतरी नेत्रों से देखते व समझते भी हैं? केवल सवेदनशील कवि ही सजग होकर यह कार्य करता है। वह अपनी सजगता का परिचय देता है, यानी आत्मा के चैतन्य का वह सवाहक है। इतना ही नहीं कि वह भाव का अनुभव-मात्र करता है, वह उसे मासल व्यक्तित्व देकर दूसरों के लिए भी प्रस्तुत करता है कि वे जाने व समझे कि हमारे मन के भीतर कौन-कौन सी विभूतिया हैं और अपने जीवन में वे क्या स्थान रखती हैं।

भाव-निरूपण की चौथी शैली है—वातावरण के निर्माण द्वारा। लेखक अपनी ओर से यों न कहें कि ‘यह अनुराग का वातावरण है’ या ‘चिंता का वातावरण है।’ भावों के पारखी कलाकारों का कौशल इसमें है कि वह आकाश, पवन, धूप, वनस्पति आदि का ऐसा चित्र उपस्थित कर दे कि हम उसमें उसी भाव को पढ़ें, किसी अन्य को नहीं। ‘बिसाती’ कहानी के प्रारंभिक प्राकृतिक वर्णन या उग्र तारा के उपासक प्रपंच बुद्धि की अभिचार क्रिया के समय के वातावरण का अकन सबद्ध भावों को ही व्यक्त करते हैं। ‘कामायनी’ के आरंभ का वर्णन, अथवा आशा सर्ग के आरंभ का सूर्योदय-वर्णन क्रमशः अनुराग, भय, चिंता का नाम न ले (यह उसकी पक्ष-हानि है एक तो, इस प्रकार का नामोल्लेख साहित्य में ‘स्वशब्दवाच्यत्व’ दोष में परिगणित है, दूसरे यह व्यजना की कला से अनभिज्ञता का द्योतक है), पाठक स्वयं उस वातावरण में वही भाव पढ़े, इसी में इस शैली के भाव-निरूपण की विशेषता है। ‘प्रसाद’ जी प्रकार भाव-व्यंजक वातावरण का निर्माण करने में सिद्ध-हस्त हैं। व्यजना द्वारा भावों का प्रकाशन तो प्रसिद्ध ही है।

भावकोश की संपन्नता यों तो ज्ञात-अज्ञात रूप से सभी द्रष्टाओं के मन पर सृष्टि के रूप-व्यापारों में घटना-परिस्थितियों का प्रभाव अनिवार्यतः पड़ता रहता है और तत्संबंधी संस्कार मन में संचित होते चलते हैं, पर इस निष्क्रिय रूप में हम इसे भावकोश का विस्तार व समृद्धि नहीं मान सकते। आत्मचैतन्य से आस्फूर्त हो किस कवि ने, जीवन के गोताखोर की

तरह, ऐसी बहुमुखी व विविध मार्मिक अनुभूतिया सगृहीत की है, जो अपने वैविध्य-वैचित्र्यपूर्ण होने वे जीवन में बद्धमूल होने के कारण अभिव्यक्ति की छटपटाहट लिये हुए है—ऐसी ही अनुभूतियों से हमारा तात्पर्य है। जीवन-धारा के तट पर बैठे कुछेक विशेष भावों (फिर चाहे वे कितने ही गभीर हों) के समग्र से ही या जीवन को ऊपर-ऊपर से ही हाथ फेरकर देख लेने से या फूली-फूली चुन लेने मात्र से हृदय-कोश सपन्न नहीं हो जाता। हृदय-कोश की सपन्नता सजग नयन, मन व कान से स्वानुभावों की व्यापकता, विशालता व गभीरता से ही साध्य है। हमारी आत्मा मूलतः व्यापक, विशद व विराट् है। वह अपने को अपनी व्यापकता, विशदता और विराट्-रूप आत्म-विस्तार में ही प्रकाशित करती है। साहित्य-क्षेत्र में आत्मा का यह रूप कवि के हृदय-कोश की सपन्नता का ही द्योतक है। तात्पर्य यह है कि इस कोश की विशालता या लघुता के अनुपात में ही साहित्यकार का वास्तविक साहित्यिक व्यक्तित्व बहुत कुछ निर्भर करता है,—अवश्य ही कच्चे माल से पक्का माल बनने में इन भावों के सम्यक् या रमणीय रूप में प्रकाशित होने की बात भी विस्मृत नहीं की जा सकती। आत्मा को केवल अणु समझकर जरा-सी भावना व जरा-सी कला (बहुत अधिक भी सही) के बलबूते पर ही हम किसी को सच्चे कवि का पद नहीं दे सकते। आखिर, अल्पप्राण व महाप्राण व्यक्तित्व व कला का अंतर तो मिटेगा नहीं।

अपनी पूर्णता का परिचय प्रत्येक प्राणी जान या अनजान में देना ही चाहता है और इस प्रकार वह अपने अस्तित्व की सार्थकता प्रमाणित करता है। कवि मुख्यतः भाव-व्यवसायी है, अतः वह इसके प्रति सबसे अधिक चिंतित व क्रियाशील रहता है। इस पूर्णता का प्रदर्शन वह हृदय के जितने भी भाव (स्थायी व संचारी) हैं उनका वर्णन करके करता है, और इस प्रकार हमें अपनी पूर्णता के प्रति आश्वस्त करता है। यह पूर्णता उसके व्यापक व ठोस जीवनानुभव से प्रसूत होती है, कोरी हवाई कल्पना से नहीं। हृदय के जितने ही अधिक भावों का काव्य में सम्यक् प्रकाशन होता है, हम कवि के अतर्कोश को उतना ही समृद्ध-सपन्न मानते हैं।¹² साथ ही ये अगाध-अगणित भाव जितनी ही स्पष्टता, स्वच्छता, सबद्धता (गणित के अर्थ में नहीं, मनोविज्ञान के अर्थ में), व प्रभावशालिता के साथ काव्य में निरूपित होते हैं, उतना ही हम किसी कवि को एक श्रेष्ठ कलाकार के रूप में चीन्हते हैं। इस प्रकार भाव का अध्ययन कवि के भाव-कोश की सपन्नता का तथा उसकी भाव-प्रकाशन की शैली का अध्ययन है। यह अध्ययन कवि के प्रत्यक्ष वर्णनों व भावोंद्वारा द्वारा भी प्राप्त हो सकता है और साहित्य-निबद्ध पात्रों के क्रियाकलापों के माध्यम से भी। पर अतः उस सबका मूल उत्स है तो कवि का अपना हृदय ही।

प्रसाद-साहित्य में रस व कतिपय विशिष्ट भावनाएँ

रस के विविध अवयव

आलबन प्रत्येक रस का कोई-न-कोई आलबन विभाव होता है, जिसका विशद और सूक्ष्म वर्णन रस-निष्पत्ति के लिए आवश्यक समझा जाता है। प्रसाद यद्यपि सूक्ष्म-निरीक्षण में भी पटु है, पर प्रायः आलबन-निर्माण में बाहरी व्योरो पर उनकी दृष्टि अधिक देर अटकी-उलझी नहीं

रहती। वे तुरत आश्रय की अथवा आलबन की आंतरिक भावनाओं के निरूपण में प्रवृत्त हो जाते हैं, क्योंकि वही वस्तुतः उनकी अपनी प्रकृत भूमि है। शृंगार रस और करुण रस में अवश्य उन्होंने इस ओर अपेक्षाकृत अधिक रुचि दिखायी है, पर अन्य रसों में थोड़ा-सा संकेत ही पर्याप्त समझा है। कविता तो मुख्यतः भाव-व्यञ्जना का ही क्षेत्र है। 'कामायनी' व 'आसू' में अवश्य श्रद्धा, इडा व मनु आदि का बाह्य स्वरूप मनोयोगपूर्वक चित्रित हुआ है। नाटकों में तो कार्य-व्यापार की ही प्रधानता होती है, पात्रों के बाह्य रूप, वेश-भूषा आदि के वर्णन का अवकाश नहीं रहता। हा, उपन्यास में सबसे अधिक स्वतंत्रता रहती है। अतः प्रसाद ने अपने उपन्यासों में कालिंदी, तितली, शैला आदि पात्रियों का आलबनत्व-स्थापक विशेष वर्णन किया है। कहानियों में संकेत-शैली का प्रयोग ही अधिक वाञ्छित माना गया है, अतः वहा बेला, लैला, यमुना व सालवती जैसी पात्रियों का वर्णन कुछ अत्यंत पुष्प व भास्वर किंतु संक्षिप्त रेखाओं में कर दिया गया है। तात्पर्य यह कि विविध रसों के आलबन खड़े करने में बाह्य वर्णन का जैसा उत्साह प्राचीनों में देखा जाता है, वैसा प्रसाद में नहीं। उनकी रुचि भाव-चित्रण में ही अधिक है।

उद्दीपन यही बात उद्दीपन के संबंध में भी। उद्दीपन भी बाहर के ही व्यक्तित्व पदार्थ होते हैं। शृंगार रस के उद्दीपन नायक-नायिका के मित्र-सखी तथा प्रकृति आदि होते हैं। इनमें से प्रकृति के प्रति प्रसाद निसर्गत अधिक है। शृंगार रस में जो प्रकृति आती है उसका संबंध नायक-नायिका के सुख या दुःख की भावना की वृद्धि से होता है, जो स्वाभाविक ही है। करुण, वीर व हास्य रस की उद्दीपक सामग्री भी प्रसाद ने पर्याप्त जुटाई है, पर यहां भी यही कहना पड़ता है कि आंतरिक भावों के सदर्थ में ही उनका महत्त्व विशेष है, स्वतंत्र रूप में बहुत कम।

अनुभाव आश्रय की (भाव के अनुभवकर्ता की) चेष्टाएं 'अनुभाव'¹³ कहलाती हैं। ये चेष्टाएं तीन प्रकार की होती हैं—कायिक, वाचिक और सात्त्विक। शृंगार रस में तो स्त्रियों की यौवनावस्था के 28 अलंकार (3 अगज, 7 अयत्नज और 18 स्वभावज) माने गये हैं जिनमें सब प्रकार की चेष्टाएं—सूक्ष्म और अस्फुट से लेकर पूर्ण स्फुट तक—व अंगों का रूप, लावण्य, शोभा, दीप्ति, कांति आदि वेश-रचना व विविध भाव-चेष्टाएं सम्मिलित हैं। प्रसाद ने अनेक प्रणयी पात्रों की मनोहर चेष्टाएं कल्पित की हैं। इसी प्रकार नाटकों में ('विशाख', 'अजातशत्रु' व 'स्कंदगुप्त' में) वसंतक, मुद्गल आदि पात्रों के माध्यम से हास्य-रसोचित चेष्टाएं भी सुंदर रूप में प्रकट हुई हैं। 'स्कंदगुप्त' तथा 'चंद्रगुप्त' में वीर रसोचित चेष्टाएं (अंग-संचार व वाणी-व्यापार) रस-परिपाक में पूर्ण सहायक हुई हैं। मानसिक चेष्टाओं या सात्त्विक अनुभवों (अश्रु, स्तब्ध, कप आदि) की भी अनेक स्थलों पर सुंदर व्यञ्जना हुई हैं।

संचारी भाव रस-निष्पत्ति प्रायः वही समझी जाती है, जहां रस के सभी अवयवों का एक साथ व सश्लिष्ट रूप में निरूपण हो। यह कार्य प्रबन्धात्मक कृति—नाटक व महाकाव्यादि—में अधिक सुगमता से हो सकता है। मुक्तक काव्य में व छोटी कहानी में रस के सांगोपांग निरूपण की गुंजाइश कम मिलती है। विशेषतः गीतिकाव्य में तो वर्णन के लिए अवकाश ही नहीं मिलता। वहा लघु सीमा में संचारी भावों के निरूपण का ही स्थान रहता है। पर मनोयोग व सूक्ष्मता के साथ संपादित होकर संचारी भावों का निरूपण भी इतना लीनकारी होता है कि वह पूर्ण रसानुभूति का-सा आनंद प्रदान करता है—अवश्य ही पाठक

को आलबन का अपनी ओर से कल्पना में अध्याहार कर लेना पड़ता है। वस्तुतः रस के सभी अवयवों के निरूपण की औपचारिकता का निर्वाह-मात्र अखंड रस की सृष्टि का सदा पक्का आश्वासन नहीं, उधर दूसरी ओर केवल सचारी भावों की मार्मिक व्यञ्जना भी रस में लीन करने वाली सिद्ध हो सकती है। अपरिपुष्ट रस-निरूपण भाव-मात्र बनकर रह जाता है तो परिपुष्ट सचारी भाव रस की कोटि को पहुँचा हुआ जान पड़ता है। 'आक्षेप के द्वारा विभाव, अनुभाव या सचारी भाव में से एक भी अन्य दोनों को ग्रहण करने में समर्थ हो जाता है।'¹⁴ साहित्यशास्त्र को सचारी भावों की यह स्थिति स्वीकार है।¹⁵

प्रसाद की सभी साहित्य-विधाओं में सचारी भावों का वर्णन मिलता है—और दोनों रूपों में, पूर्ण रस की व्यञ्जना के अवसर पर भी और स्वतंत्र रूप में भी। यों तो प्रायः सभी सचारियों का वर्णन मिलता है, पर निर्वेद, ग्लानि, मद, दैन्य, चिंता, मोह, स्मृति, व्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, गर्व, विषाद, उग्रता, उन्माद आदि सचारियों के प्रति प्रसाद ने विशेष आकर्षण दिखाया है।

सचारी या व्यभिचारी भाव हृदय के भाव-समुद्र में लहरों की तरह बनते-मिटते हुए विवरण करते हैं। वे रति आदि स्थायी भाव में उन्मग्न-निर्मग्न होकर (आविर्भूत-तिरोभूत होकर) अनुकूलता से व्याप्त होते हैं।¹⁶ ये भाव रस-निष्पत्ति में स्थायी भावों में पोषक का काम करते हैं। वस्तुतः इन भावों की सख्या अगणित है, पर व्यवस्था की दृष्टि से साहित्यशास्त्र में 33 की सख्या में बाध दिये गये हैं और उनका नामकरण भी कर दिया गया है। इन 33 भावों में अनेक स्थानों पर परस्पर एक-दूसरे की छायाएँ गुथी-मिली हुई हैं, तात्पर्य यह कि ये अपने नाम से पृथक्-पृथक् तो दिखायी पड़ते हैं, पर इनके निर्माता तत्त्व न्यूनाधिक मात्रा में परस्पर अनेक भावों में बिखरे मिलते हैं। यह इसी से स्पष्ट है कि हृदय के विभिन्न स्थायी भावों पर आधारित विविध रसों के लिए भिन्न-भिन्न सचारी भाव निरपेक्ष या स्वतंत्र रूप से नियत नहीं हैं, रसों की प्रकृति के अनुसार इन 33 भावों में से ही सामान्य रूप से आवश्यकतानुसार उपयोग होता रहता है। एक रस का स्थायी भाव दूसरे रस में सचारी के समान प्रयुक्त हो सकता है तो वर्णन की प्रमुखता से सचारी भाव भी कभी-कभी स्थायी भाव का-सा महत्त्व ग्रहण कर बैठता है। इन सचारी भावों का वस्तुतः इतना महत्त्व है कि पूर्ण रस-निष्पत्ति इनके बिना संभव ही नहीं है।

किसी भी लेखक के साहित्य में प्रायः सभी कही रस की पूर्ण निष्पत्ति नहीं दिखायी पड़ती। वह प्रायः स्थान का विस्तार चाहती है, जो प्रबन्ध-काव्य में ही संभव होता है—यद्यपि कभी-कभी कहानियों की कुछ पक्तियों में तथा दोहे की छोटी-सी सीमा में भी पूर्ण रस-निष्पत्ति देखी जाती है (बिहारी के दोहे द्रष्टव्य हैं)। साहित्य में अधिकांशतः विविध भावों या भावस्थितियों के ही दर्शन होते हैं जो अपने आप में भी आनन्ददायक व तृप्तिकर होते हैं।

प्रसाद-साहित्य में इन सचारी भावों का तथा उपर्युक्त अन्य भावों का अपार वैभव विस्तृत है। वैयक्तिक सुख-दुःख की भावनाओं से आप्लुत गीतिकाव्य में तो कवि के निजी भावों का चित्रण स्पष्ट ही है, उससे अतिरिक्त काव्य में व अन्य साहित्य-विधाओं में भी वे भाव या भावनाएँ कवि-निबद्ध पात्रों के जीवन व कार्य-व्यापारों में दिखायी गयी हैं, जो वस्तुतः प्रकारांतर से कवि-मन पर ही पात्रों पर आरोपित भावनाएँ हैं।

प्रसाद के समस्त साहित्य में वर्तमान सचारी भावों पर सामूहिक दृष्टि डालने पर कुछ

तथ्य स्पष्ट सामने आते हैं : साहित्यशास्त्र में परिगणित सभी संचारी भाव प्रसाद-साहित्य में प्राप्त होते हैं। (जिनका निरूपण अभी आगे होगा)। इन भावनाओं की उपस्थिति लेखक के जीवनानुभव का विस्तार व गहनता, जगत् का अध्ययन, कल्पना के बल से पात्रों के हृदय में उतरने की गहरी क्षमता, मानव-मन के मर्म को थाहने व उसके रहस्यों का आकलन-अवगाहन करने की कलाकारोचित जिज्ञासा व उत्कट उत्साह को सूचित करती है। मानव-हृदय को इस रूप में उत्साहपूर्वक समझने का अर्थ है—प्रसाद के हृदय में संचित साहित्यकारोचित व्यापक मानवीय सहानुभूति; क्योंकि इस अनुराग व सहानुभूति के अभाव में भावों की इस सृष्टि के जंजाल में फंसने का कोई श्रम करेगा ही क्यों ! प्रसाद ने यथार्थवादी रीति से, तटस्थ होकर, मानव-मन की इन भावनाओं का उनकी प्रकृति, गति, क्रम, शक्ति, व वेग पर गहरी दृष्टि जमाकर चित्रण किया है, पर एक आदर्शवादी कलाकार की तरह उन्हें साधनभूत बनाकर अनेक भावों का उन्नयन भी किया है। यह उन्नयन या औदात्य यों ही कथित नहीं कर दिया गया है; वह कवि के अथवा पात्रों के प्रचंड व उद्दाम अंतःसंघर्ष के परिणामस्वरूप निष्पन्न हुआ दिखाया गया है। इस उन्नयन में उस अंतर्द्वंद्व का अंतर्भावन व चित्रण-कौशल अपनी पूरी शक्ति के साथ निहित है।

प्रसाद-साहित्य में संचारी भावों के निरूपण के लिए प्रत्येक विधा के क्रम से उक्त भावों को शास्त्रीय संज्ञाओं व संख्या के विचार से पृथक्-पृथक् न लेकर स्थानाभाव से उन पर एक सामूहिक दृष्टि डालना ही यहां समीचीन होगा।

प्रसाद में जीवन का भोग-पक्ष व मिलन-पक्ष भी अपने उत्कर्ष पर है, तथापि साहित्य में इसका विस्तार अपेक्षाकृत कम है। 'कानन-कुसुम' व 'झरना' की कुछ कविताओं में व आंसू में (स्मृति रूप में) मिलन-पक्ष के उन्माद, मद, व्रीडा, हर्ष, गर्व, चपलता आदि भावनाओं की अत्यंत सुंदर व्यंजना हुई है, पर 'मिलन पल के केवल दो-चार, विरह के कल्प अपार' (पंत) के अनुसार जीवन में विरह और दुःख की ही प्रमुखता है। इस पक्ष का विस्तृत वर्णन ही प्रसाद-साहित्य में मिलता है।

निर्वेद तथा उससे संयुक्त विरक्ति, तितिक्षा, वितृष्णा आदि की तप्त-तिक्त भावनाएं मनु,¹⁷ अशोक,¹⁸ स्कंद,¹⁹ बिंबसार आदि पात्रों में बहुत गहरी रेखाओं में अंकित हुई हैं। उन्मादक स्मृतियों का रंगीन वैभव भी अनेक स्थलों पर प्रकट हुआ है।²⁰ इसी प्रकार खिन्नता, विषाद, दैन्य, नैराश्य या निरुपायता की करुण-कोमल भावनाएं अन्यत्र बड़ी ही सुकुमार तूलिका से चित्रित हुई हैं।²¹ आशा, प्रतीक्षा, औत्सुक्य, उत्कंठा व अभिलाषा की परस्पर गुंफित भावनाओं का चित्रण भी यथास्थान हुआ है।²² खीझ व अमर्ष के कोमल भाव भी चित्रित हुए हैं।²³ 'उन्माद' संचारी के अंतर्गत गहन मानसिक विक्षोभ की अत्यंत भावपूर्ण स्थिति देखी जाती है, जिसका दर्शन अनेक स्थलों पर होता है।²⁴ शून्यता का भाव एक अत्यंत गहन भाव है जो यथावश्यक भावुकता के साथ चित्रित हुआ है।²⁵ प्रतिशोध, प्रतिहिंसा आदि उग्र भावों की भी प्रचुरता है।²⁶ ग्लानि, पश्चात्ताप या प्रायश्चित्त की सौम्य-पावनकारी भावनाएं भी निरूपित हुई हैं।²⁷ उसी प्रकार चिंता,²⁸ ईर्ष्या या सपत्न्य ज्वालामयी असूया,²⁹ घृणा,³⁰ संदेह,³¹ संतोष,³² सहानुभूति,³³ कृतज्ञता,³⁴ मोह,³⁵ अनुनय,³⁶ विश्वास,³⁷ शंका,³⁸ मद,³⁹ उपालंभ,⁴⁰ मति,⁴¹ विबोध,⁴² स्पर्धा,⁴³ उग्रता⁴⁴ आदि भावनाएं भी अपनी वास्तविकता में निरूपित हुई हैं।

प्रसाद अनेक बार हमें ऐसी उदात्त भावभूमि पर ले जाते हैं जहाँ हमारा हृदय सत्त्व-मात्र रह जाता है, हम अणु से विराट् होने लगते हैं, हमारे चारों ओर के बंधन मानो तडाकट टूटने लगते हैं और हम कवि-हृदय अथवा पात्र के हृदय के साथ अपनी मूल परम भावमयी सत्ता के साथ फिर से मिल जाते हैं। कामायनी,⁴⁵ आसू,⁴⁶ झरना,⁴⁷ अजातशत्रु,⁴⁸ स्कंदगुप्त,⁴⁹ चंद्रगुप्त,⁵⁰ व आकाशदीप, समुद्र-सतरण, प्रलय आदि कहानियों में हम उस भावौदात्त का अनुभव करते हैं, जिसका महत्त्व भारतीय रस-व्याख्या में 'सत्त्वोद्रेक'⁵¹ में निहित है तथा पाश्चात्य साहित्य-विवेचन में जिसका विवेचन लोजाइनस ने 'Sublime'⁵² (उदात्त तत्त्व) के अंतर्गत किया है। संभवतः प्रसाद-साहित्य में ये ही वे अविस्मरणीय स्थल हैं जिनका प्रभाव सहृदय पाठक की चेतना में अमिट बना रहता है, मिटाये नहीं मिटता। कहने की आवश्यकता नहीं कि जो लेखक सत्त्व की भावभूमिका के स्वयं कुछ काल तक निवासी नहीं हुए हैं, वे हमें इस ऊँचाई पर कदापि नहीं उठा ले जा सकते। भावों की यह अनमोल निधि प्रसाद-साहित्य की अखंड गरिमा का एक स्थायी उपादन या आधार है।

शृंगार रस शृंगार 'रसरज' की उपाधि से विभूषित है, क्योंकि वह मानव-जीवन पर अपना विशद व विस्तृत शासन रखता है, स्वभावतः प्रेम और शृंगार के कवि प्रसाद के साहित्य में भी उसका व्यापक प्रभुत्व है। पर, इस छोटी-सी परिधि में प्रसाद द्वारा निरूपित शृंगार रस के सभी पक्षों का विशद-विस्तृत निरूपण असंभव है। शृंगार रस के अनेक अवयवों का निरूपण इस प्रबंध के प्रकरणों में यथास्थान कर ही दिया गया है—यथा, आलंबन व अनुभाव का विवेचन सौंदर्य के प्रकरण में व उद्दीपन का प्रकृति के प्रकरण में। अतः यहाँ यह सब जटिल विस्तार अनावश्यक समझकर⁵³ हम शृंगार रस के स्थायी भाव 'रति' पर ही अपने को केंद्रित कर प्रसाद के शृंगार रस की मार्मिक विशेषताओं (स्वरूप, परिधि, शक्ति, प्रभाव आदि) का निर्देश करके संतुष्ट रहेंगे, क्योंकि वस्तुतः 'रति' की कील पर ही शृंगार की समस्त सृष्टि खड़ी है। पहले दो बातों का निर्देश आवश्यक है— प्रसाद स्वच्छंदतावादी कवि हैं। वे रस के शास्त्रीय ढाँचे को सामने रखकर सजग, औपचारिक ढंग के रस-निरूपण करने के कायल भी नहीं—हम भले ही उनके निरूपण को बलात् किसी ढाँचे में बैठाये या वह स्वतः ही हो जाये, यह बात दूसरी है। दूसरी बात यह है कि सर्वत्र शृंगार रस की 'निष्पत्ति' ढूँढना भी व्यर्थ ही होगा (अवश्य कुछ एक स्थल रस-निष्पत्ति के शास्त्रीय अनुबद्धों की सफल पूर्ति करते हैं), क्योंकि प्रसाद जैसा कि पहले कहा ही जा चुका है, मुख्यतः भावों के ही चित्रकार हैं, भाव-व्यंजना ही उनका मुख्य क्षेत्र है, आलंबन के या पदार्थों के बाहरी पक्षों के ब्योरेवार वर्णन के प्रति उनकी रुचि अपेक्षाकृत उतनी नहीं।

शृंगार रस का स्थायी भाव 'रति' है, जिसकी नींव, प्रेम के विरह-मिलन दोनों से संबद्ध होने के कारण, मानव-हृदय में अत्यंत गहरी है। 'रति' काम का ही पर्याय है, जिसे उपनिषदों में सृष्टि-रचना का मूल कहा गया है।⁵⁴ 'कामायनी' में प्रसाद लिखते हैं—

जो आकर्षण बन हँसती थी रति की अनादि वासना वहीं,

अव्यक्त प्रकृति उन्मीलन के अंतर में उसकी चाह रही।

—काम सर्ग

प्रसाद ने इस काम व रति का अत्यंत व्यापक व परिष्कृत अर्थ लिया है। आचार्य अभिनवगुप्त ने भी मानव-वासना का महत्त्व काव्यसृष्टि में स्वीकार किया है और रस-निष्पत्ति में उसकी निश्चित मूलवर्ती स्थिति है। आश्चर्य नहीं कि भोज ने 'रति' पर आधारित शृंगार

रस को 'रसरज' कहा। वस्तुतः रति का क्षेत्र अत्यंत व्यापक है—काता-विषयक, देव-विषयक, आचार्य-विषयक, देश-विषयक, प्रकृति-विषयक, बाल-विषयक आदि। शेष रतिया या तो रस-कोटि तक पहुंचाने में असमर्थ-सी मानी गयी हैं—भाव मात्र समझी जाती है—या संप्रदाय के आग्रह या जीवन में उसके महत्त्व के आतिशय के कारण रस के रूप में स्वीकृत हुई है।

यहां पर मादन भाव वाली काता-विषयक रति तक ही शृंगार को सीमित रखकर हम प्रसाद-साहित्य में 'रति' स्थायी की स्थिति पर विचार करेंगे।

प्रसाद-साहित्य के उस अंश में, जो प्रेमगीतात्मक है, स्वयं कवि प्रसाद का निजी 'रति' भाव व्यक्त हुआ है। शेष साहित्य में प्रसाद द्वारा रचित पात्रों के हृदय की रति व्यक्त हुई है, जो साधारण व असाधारण—दो स्तरों की है। साधारण स्तर की रति तो सामान्य अनुभव की बात है, अतः विशेष उल्लेख्य है नहीं। 'रति' का असाधारण ही विवेच्य है।

प्रसाद-साहित्य के अनेक विशिष्ट पात्र रति से ही परिचालित हैं। रति उनके जीवन की मूल शक्ति व प्रेरणास्रोत है। वे विविध व्यवसाय करते हुए या दायित्व-निर्वाह करते हुए प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में उसी रति से आबद्ध हैं। यह रति उनके उत्थान व पतन में जुड़ी दिखायी पड़ती है। जहां प्रेमी प्रेम के क्षेत्र में पराजित या निराश हुए हैं वहां इस रति ने इन्हें उच्च मानसिक या दार्शनिक-आध्यात्मिक भूमियों पर पहुंचा दिया है। इस भूमि पर हम जीवन-परिस्थितियों की विषम श्रृंखलाओं में से निकलने वाले पात्रों की वृत्तियों का ऐसा उन्नयन देखते हैं कि वे भाग्य परिस्थिति से समझौता करके शरद्-श्री से विभूषित हिमस्नात वन-से या प्रलयोत्पात के पश्चात् की धुली-निखरी चंद्रनिशा से सौम्य व निर्विकार होकर हमारे सामने आते हैं और जिनका प्रभाव अपनी सौम्य छवि में हमारे हृदय पर एक अमिट कात-करुण प्रभाव छोड़ जाता है। 'आसू' का नायक, देवसेना-स्कंदगुप्त, बुद्धगुप्त-चपा, गुडा-मातृगुप्त, पद्मा (देवदासी) नूरी, तितली, चमेली (प्रेम), सुजाता (देवरथ) आदि पात्र रति के एक आध्यात्मिक छोर की स्थिति के निदर्शक हैं।

रति का एक दूसरा छोर हमें वहां देखने को मिलता है, जहां पात्र प्रणय की निराशा व अतृप्ति-अपूर्ति से अपने मूल सस्कारों की दुर्बलता या मानसिक असंतुलन के कारण एक करुण अंत को प्राप्त होते हैं। यह अंत दो प्रकार का होता है—(1) जहां पात्र हमारी हार्दिक सहानुभूति को लिये हुए जाते हैं, जैसे लैला (आधी), रोहिणी (ग्रामगीत) आदि, और दूसरा वहां जहां अनियंत्रित रति के शिक्कार पात्र विपथगामी होकर हमारी सहानुभूति नहीं पाते—जैसे विजया (स्कंदगुप्त), शैलेंद्र (अज्ञातशत्रु) आदि।

बुद्धि-वैभव सम्राट चाणक्य एक ऐसा पात्र है जो जीवन के रगमच पर विराट् अभिनय करता हुआ अपनी विद्युत-सी रति को अपने भीतर ही ठसाए रखता है, अवश्य ही उसकी निष्ठुरता-क्रूरता का उस दमित रति से दूर-पास का गहरा सबंध है।

यों कहा जा सकता है कि रति-चालित प्रसाद के पात्र या तो देव हैं या शुद्ध मानव हैं या राक्षस। विरह की अग्नि में तपाये-गलाये पात्र उदात्त मानव होकर महिमामंडित व सुषमावान् हुए हैं।

रति-निरूपण के सहारे प्रसाद ने व्यक्ति के दिव्य या उदात्त मानवीय गुणों को उभारा है। उसी के सहारे आत्मा के रहस्य-लोकों व जन्म-जन्मतारों तक की दार्शनिक उड़ानें भरी गयी हैं। सौंदर्य का अतींद्रिय और दिव्य रूप भी रति पर ही आधारित हुआ है। प्रकृति पर

पुरुष की यह विजय ही कदाचित् उन पात्रों की दृढता, सौंदर्य व आभा है जो हमें चमत्कृत करती है और जिसके कारण ही वे पात्र प्रसाद-साहित्य के चिरस्मरणीय अमर पात्र हो गये हैं। प्रसाद का उदात्त प्रेम-दर्शन इस रति की सूक्ष्मता से ही निर्मित हुआ है।

हास्य रस हास्य रस अपने शुद्ध व परिनिष्ठित रूप में जीवन का एक उच्च रस है। यह आत्मा के आनन्द-कमल का विकास है। उच्चस्तरीय हास्य की सृष्टि करना बड़े कौशल का कार्य है। हास्य रस का आदर्श यह है कि वह सार्थक, प्रसंग-प्राप्त, दश-आक्षेप-कटाक्षहीन व कटुता-मालिन्य रहित होकर सबके लिए आह्लादक हो और जिसके प्रति हास्य उत्पन्न किया गया हो वह स्वयं भी उसमें सम्मिलित होकर उसका आनन्द ले सके। किसी दीन या रोगी का विकृत वेश या किसी पक्षाघात के रोगी की चेष्टा हास्य की सामग्री न होगी। शुद्ध मानवीय सहानुभूति बराबर बनी रहनी चाहिए, अन्यथा हास्य निर्दय कर्म होकर रसाभाव हो जायेगा। काव्यशास्त्र में शुद्ध हास्य के प्रकार (आत्मस्थ-परस्थ) तथा न्यूनाधिकता के आधार पर भेदों (स्मित, हसित, विहसित, अवहसित, अपहसित, अतिहसित आदि) का विस्तृत विवेचन किया गया है।⁵⁵ वाग्वैध्य या वक्रोक्ति से भी कभी-कभी शुद्ध हास्य उत्पन्न किया जाता है।

वस्तुतः जहाँ शुद्ध मनोरजन के अतिरिक्त किसी व्यक्तिगत या सामाजिक त्रुटि या दोष का निराकरण-सुधार या किसी के चरित्र की, सामाजिक धरातल, पर सूक्ष्म आलोचना इष्ट होती है, वहाँ वक्रोक्ति, आक्षेप, कटाक्ष आदि का प्रयोग होता है। इन बातों से पाठको-श्रोताओं में थोड़ा या अधिक हास्य-विनोद उत्पन्न होता है। इसीलिए इन सबका विवेचन भी प्रायः हास्य के स्तम्भ के अंतर्गत ही कर दिया जाता है।

प्रसाद गंभीर दार्शनिक प्रवृत्ति के साहित्यकार हैं, अतः उनमें प्रायः हास्य का अभाव समझा जाता है। प्रसाद में “परिहास की मात्रा बहुत कम है। और ऐसा ही होना भी था। खीचतान कर कुछ परिहास खोज निकालना व्यर्थ का प्रयास है।”⁵⁶ पर बात ऐसी नहीं है। अनेक कृतियों में बिखरे हुए हास्य के प्रसंगों पर दृष्टिपात करने पर जान पड़ेगा कि गुण व परिमाण दोनों दृष्टियों से हास्य प्रसाद-साहित्य में कम सात्त्विक मनोरजन प्रदान नहीं करता। प्रसाद ने अपने साहित्य में हास्य का यथास्थान सुंदर विनियोग किया है—अवश्य ही प्रसाद की व्यक्तिगत प्रकृति से वह थोड़ा-बहुत नियंत्रित है।

हास्य रस की व्यञ्जना में प्रायः शास्त्र का बधा-बधाया प्राचीन ढाँचा ही अपनाया गया है। स्थायी भाव ‘हास’ है। आलबन वे ही मूर्ख, विदूषक, ज्योतिषी, पेदू, दक्षिणाप्रिय ब्राह्मण-पुरोहितादि, लोभी व कजूस, मक्खीचूस व्यापारी, विवाहेच्छुक या नव-विवाहित वृद्ध, वेश्याओं के चक्कर में फसे शिकार आदि हैं। उद्दीपन है हास्य-प्रेरक वेश-भूषा, चेष्टाएँ, वाणी-विलास आदि।

चंद्रगुप्त,⁵⁷ स्कंदगुप्त,⁵⁸ राज्यश्री,⁵⁹ जनमेजय का नागयज्ञ,⁶⁰ कामना,⁶¹ एक घूट,⁶² अजातशत्रु,⁶³ तितली,⁶⁴ इरावती,⁶⁵ ककाल,⁶⁶ चित्राधार,⁶⁷ विशाख,⁶⁸ ध्रुवस्वामिनी⁶⁹ आदि कृतियों में व अनेक कहानियों में⁷⁰ प्रसाद की हास्य की प्रवृत्ति पर्याप्त रूप से खुलकर सामने आयी है।

करुण रस ‘करुण रस’ काव्य का अत्यंत उदात्त रस है, जिसका स्थायी भाव ‘शोक’ है। भवभूति ने इसे ही एकमात्र रस कहा है—‘एको रस करुणैव’।⁷¹ हिंदी में ‘हरिऔध’ ने इस रस में वही गहराई देखी। ‘यूनानी त्रासदी’ में और कवि शैली के स्वर में—“Our

sweetest songs are those that tell of saddest thoughts”—करुणा का यह महत्त्व स्पष्ट है। समस्थ जड-चेतन इस रस की सामान्य भूमिका पर एक हो जाते हैं।⁷² जड-चेतन के हृदय में से होकर निकलने वाला करुणा का तार अनादि है और इसकी गुंज बड़ी मजुल और गहरी है। शृंगार का मिलन पक्ष सुख-उपभोग की लालसा से व्यक्ति को प्रायः स्वायत्त या आत्मकेन्द्रित बनाकर छोड़ देता है। किंतु उसका विरह-पक्ष अपने शुद्ध रूप में, और ‘करुण विप्रलम्भ’ की सज्ञा प्राप्त कर लेने पर तो अवश्य ही, कण-कण में आत्मा के प्रसार की अनंत सभावनाएं खोल देता है। मिलन के साथ ही पुनः उस उच्च स्थिति से स्थूलता की ओर सक्रमण हो जाता है। अतः कण-कण तक आत्मप्रसार का जैसा लंबा-चौड़ा क्षेत्र करुण रस प्रदान करता है, वैसा सभवतः और कोई रस नहीं। यो शृंगार ही ‘रसरज’ समझा जाता है, पर करुण रस का दावा भी विचार करने पर हल्का नहीं उठता। ‘शृंगार चमकता उनका मेरी करुणा मिलने से’—प्रसाद (आसू)। प्रसाद की दृष्टि से करुणा का क्या महत्त्व है, यह इससे स्पष्ट ही है।

करुण रस का विभाव इष्ट-नाश व अनिष्ट की प्राप्ति कहा गया है।⁷³ भरत ने विभव-नाश, वध, बध, देश-निर्वासन, अग्नि में जल मरना या व्यसनो में फस जाना आदि—इस रस के विभाव बताये हैं।⁷⁴ विषाद, जडता, उन्माद, चिंता, निद्रा, दैन्य, मरण, आलस्य, आवेग तथा निर्वेद, मोह, अपस्मार, व्याधि, ग्लानि, स्मृति, श्रम—इस रस के व्यभिचारी भाव तथा निश्वास, रुदन, स्तब्ध, प्रलाप, प्रारब्ध की निंदा, भूमि-पतन, रोदन, विवर्णता, उच्छ्वास आदि अनुभाव हैं।⁷⁵

प्रसाद-साहित्य में यह करुणा अनेक पात्रों या उनकी परिस्थितियों के माध्यम से व्यक्त हुई है। कविता में चमेली,⁷⁶ शुनशेप,⁷⁷ कमला⁷⁸ आदि पात्रों में, नाटको में पद्मावती,⁷⁹ शकटार,⁸⁰ देवसेना,⁸¹ मालविका,⁸² राज्यश्री, ध्रुवस्वामिनी आदि पात्रों में, उपन्यासों में शैला,⁸³ यमुना-विजय⁸⁴ आदि पात्रों में, तथा कहानियों में गूदडसाई, गुदडी का लाल, अधोरी का मोह, पाप की पराजय, करुणा की विजय, दुखिया, प्रतिध्वनि, अशोक, प्रणय-चिह्न, भिखारिन, छोटा जादूगर, घीसू, बेडी, ममता, विराम-चिह्न, बनजारा, देवदासी, मधुआ, व्रतभग, अमिट स्मृति, नीरा, पुरस्कार, सालवती आदि कहानियों के विशिष्ट पात्रों में करुण रस की हल्की-गाढ़ी स्थितियाँ उत्पन्न हुई हैं। ये स्थितियाँ अकाल-दुर्भिक्ष, प्राकृतिक त्रास (बाढ़, प्रलय, ऋतुकोप) अर्थात् भाव, सरकारी कर्मचारियों के अत्याचार, लज्जापहरण व बलात्कार, नीलाम, महाजन का ऋण-शोधन, वार्षिक्य, अधता, रोग-शोक, भाग्य की विविध परिस्थितियों व विडबनाओं से प्रसूत हैं। प्रसाद ने ‘लघुता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात’ को यथार्थवाद की प्रधान विशेषता माना है।⁸⁵ उक्त सकेतित स्थलों में अनेक जगह यथार्थवाद की प्रेरणा से पात्रों व परिस्थितियों का वर्णन हुआ है। प्रसाद का करुणा के प्रति सहज आकर्षण है जिसे हम उनकी आरंभिक कृतियों के ही बराबर देख सकते हैं। ‘पत्थर की पुकार’ नामक कहानी में प्रसाद का एक पात्र नवल कहता है—“अतीत और करुणा का जो अश साहित्य में हो, वह मेरे हृदय को आकर्षित करता है।”⁸⁶ ‘अज्ञातशत्रु’ में अगणित बार करुणा का उल्लेख हुआ है, जो प्रसाद पर बौद्ध-दर्शन के आरंभिक प्रभाव का सूचक है। करुणा का यह विकास आगे शुद्ध मानवीय धरातल पर ही हुआ है। यह करुणा आगे मानव-प्रेम की पर्याय हो गयी है।

एक बात कहना आवश्यक है। यद्यपि प्रसाद ने अपने साहित्य में करुण रस की अनेक

स्थितिया अकित की है, पर न जाने क्यों, कुछेक अत्यंत विशिष्ट अपवादों को छोड़कर (विजय, यमुना, अमृत स्मृति की नायिका, देवसेना आदि), हमारा हृदय कहीं भी, धूप में पिघलते हिम की तरह, करुणा से विह्वल होकर आसुओं के रास्ते नहीं गलता—एक भी जगह नहीं। कारण स्पष्ट है। हमारे हृदय की अवसरोपयोगी निसर्ग-सिद्ध गति या क्रिया को प्रसाद अपनी दार्शनिकता से, गलते हुए हृदय को शीत की रात के बर्फ की तरह फिर से जमा देते हैं। साथ ही, ऐसे सुकोमल अवसरो पर भी काव्यशैली के व्यञ्जनों से प्रसंग को और भारी या गाढ़ बना देते हैं। हमारी करुणा प्रायः उभरती-उभरती वहीं रुक जाती है, जम जाती है। हार्डी की तरह वे हमें एक बार भी पिघल नहीं लेने देते, बरसकर पूर्ण हल्का व निर्मल नहीं हो लेने देते।

रौद्र रस रौद्र रस का स्थायीभाव युद्ध-जन्य क्रोध है—‘अथ रौद्रो नाम क्रोधस्थायी-भावात्मको रक्षोदानवोद्धतमनुष्य प्रकृति सग्रामहेतुकः ।’ (भरत)। यह रस क्रोधात्मक होता है और इसमें आततायी या (आलबन) अन्यायी के प्रति हिंसा का भाव उत्कट होता है। आघर्षण (स्त्रियो आदि के प्रति तिरस्कार), अधिक्षेप (देश, जाति, कुल की निंदा), अनृत वचन, उपघात (दीन पीडन), वाक्-पारुष्य, अभिद्रोह (मार डालने की इच्छा), मात्सर्य आदि शत्रु की चेष्टा-रूप उद्दीपन विभावों से यह रस उत्पन्न होता है। इस रस में अत्यंत उग्र चेष्टाओं (शारीरिक, कायिक, वाचिक) का वर्णन होता है। पर उत्साह-स्थायीमूलक वीर रस व क्रोध-स्थायीमूलक रौद्र रस में अंतर होता है। महापात्र विश्वनाथ ने यह अंतर यों दिखाया है—‘रक्तास्यनेत्रता—चात्र मेदिनी युद्धवीरतः’ (साहित्यदर्पण, 3/231)। अर्थात् वीर रस में ‘उत्साह’ ही स्थायी होता है। क्रोध के मारे मुख व नेत्र का लाल हो जाना रौद्र रस में ही होता है, वीर रस में नहीं। यही दोनों में परस्पर भेद है। वस्तुतः वीर रस और रौद्र रूप की सधि-रेखाएं बहुत तरल-सूक्ष्म हैं—विशेषतः इसलिए कि वीर रस के एक भेद ‘युद्धवीर’ और रौद्र रस के बहुत से उपकरण समान हैं। युद्धवीर के ‘उत्साह’ में क्रोध का आत्यंतिक अस्पर्श मानते नहीं बनता। उसी प्रकार क्रोध (इस रस के आलबनों को देखते हुए अवश्य ही वह निर्वैयक्तिकता के कारण सत्त्वप्रेरित ही होता है, व्यक्तिगत कारणों से उत्पन्न क्रोध में रसात्मकता की वैसी सभावना नहीं) भी उत्साह से रहित नहीं, वह ‘उत्साह’ का ही एक रूप है। युद्धवीर (वीर रस) का स्थायीभाव शत्रु के प्रति ‘उत्साह’ होता है, जिसमें क्रोध का न्यूनाधिक अंश तो रहता ही है, एक ओर युद्धवीर और दूसरी ओर दयावीर व दानवीर के उत्साह में यही भेदक रेखा हो सकती है कि युद्धवीर का उत्साह रौद्र रस की ओर सक्रमित होता जान पड़ता है। आखों का लाल हो जाना वीर रस में भी होता है। यद्यपि यह सात्त्विकताजन्य है। तात्पर्य यह है कि वीर रस और रौद्र रस परस्पर बहुत घनिष्ठ हैं। फिर भी उनकी स्वतंत्र सत्ताएं असंदिग्ध हैं। प्रकृति के गुणों में रौद्र रस के स्थायी भाव ‘क्रोध’ को हम ‘तम’ नामक गुण से संबद्ध पाते हैं, पर जीवन में वह निर्वैयक्तिकता-युक्त होकर उच्चाशयी व निर्मल हो जाता है और काव्य में तो निश्चय ही आनंददायक। शिव का रुद्र रूप भक्तों के लिए कितना आनंददायक है, यह कहने की आवश्यकता नहीं।

प्रसाद की दो नाट्य रचनाओं—‘स्कंदगुप्त’ व ‘चंद्रगुप्त’ में वीर रस की विशद व्यञ्जना हुई हैं। उनमें जहां-जहां भी आततायियों व अन्यायियों के प्रति क्रोध (चेष्टा व वाणी-व्यापार के द्वारा) उत्पन्न हुआ है, वहां-वहां न्यूनाधिक मात्रा में रौद्र रस की स्थिति मानी जा सकती है। ‘कामायनी’ के सघर्ष सर्ग में, जहां मनु का इडा के प्रति बलात्कार वर्णित हुआ है, रौद्र रूप की

स्थिति देखी जा सकती है। क्रुद्ध जनता उग्र वचनो व चेष्टाओं के साथ एकाकी आततायी मनु पर टूट पड़ने को तैयार है, वहा रौद्र रस ही है वीर रस नहीं। दोनो पक्षो के पूर्ण उत्साह व समान शौर्य से उपस्थित हुए बिना वीर रस प्रायः पूरा नहीं खिलता। 'कामायनी' के प्रथम सर्ग में भी रौद्र रस की अत्यंत सुंदर व्यंजना हुई है। देवो पर प्राकृतिक शक्तियों का प्रकोप रौद्र रस के अंतर्गत ही आ सकता है।

प्रसाद ने रौद्र रसोचित उद्दीपन व अनुभाव आदि का भी विधान किया है, पर वह अत्यंत सयत व मर्यादित वीर रस का शालीन वातावरण प्रस्तुत करता है। रौद्र की उच्छृंखलता, पारुष्य व प्रचंडता संभवतः उतनी नहीं उत्पन्न हो पायी, जितनी कि रौद्र रस में अपेक्षित है।

वीर रस वीर रस का स्थायी भाव 'उत्साह' है। उत्साह की वास्तविक प्रकृति से परिचित होने पर इस रस का स्वरूप भली भांति समझा जा सकता है। उत्साही व्यक्ति सात्विकता या उच्च राजसिकता की भूमि पर रहकर प्रसन्नता, विवेक, न्यायबुद्धि, अभय, काया या वाणी या सुसंयम, निष्काम भाव से कर्तव्य-पालन व कर्मठता, गाभीर्य व असत् के समूल नाश की स्फूर्ति आदि गुणों से परिपूर्ण रहता है, किंतु उधर रौद्र रस के स्थायी भाव 'क्रोध' की मूल प्रकृति निम्न राजसिक या तामसिक है—यद्यपि इस तामसिकता का निरसन, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, बहुत कुछ क्रोध के लक्ष्य की उपयुक्तता या औचित्य से हो जाता है। और यह बात तो सुविदित ही है कि काव्य में आकर तो सुखात्मक व दुःखात्मक सभी भाव, कल्पना की प्रक्रिया से समन्वित होकर, सुंदर हो जाते हैं। 'उत्साह' और 'क्रोध' की मूल प्रकृतियों को स्पष्टतापूर्वक समझ लेने पर इन दोनों रसों के क्षेत्र का पार्थक्य-ज्ञान सरल हो जाता है।⁸⁷

वीर रस जीवन का एक अत्यंत गंभीर व उदात्त रस है। यह रस मानव के अस्तित्व, स्थिति-रक्षा व निर्वाह तथा मानव जीवन के सर्वस्वीकृत मूल्यों में से सर्वोच्च मूल्य—आत्मसम्मान—की गहरी नींव पर खड़ा हुआ है। अतः वह प्रभाव व मर्मस्पर्शिता की व्यापकतम (संभवतः शृंगार जैसी ही) संभावनाओं से आपूर्ण है। मानव-विकास में काल-क्रम से या महत्त्व-क्रम से शृंगार व वीरता की पूर्वापरता तथा तारतम्य का निर्णय तो बड़ा कठिन है, पर इतना निश्चित है कि वीर रस भी मानव-हृदय की आदिम वृत्तियों से घनिष्ठतम रूप से संबद्ध है। इस रस में सत्त्वोद्रेक अपनी पूरी मात्रा में पाया जाता है। मानव-अतःकरण की समस्त कांति, ऊष्मा व ओज तथा मानव-जीवन के श्रेष्ठतम गुण—त्याग, उत्सर्ग, विसर्जन, कर्तव्यपरायणता आदि—इस रस के परिपाक के क्षणों में उभरकर ऊपर आ जाते हैं। प्रसाद के साहित्य का चरम प्रभाव जहां शृंगार व शांत रसों पर आश्रित दिखायी पड़ता है, वहां इस पर भी कुछ कम नहीं। परिमाण में यद्यपि यह कम है, पर गुण की दृष्टि से अत्युच्च है। निरूपण-शैली पर विचार करने पर स्पष्ट जान पड़ेगा कि शृंगार व शांत के साथ वीर रस भी प्रसाद का अपना एक अत्यंत प्रिय रस है जिसका प्रस्तुतीकरण उन्होंने पूर्ण मनोयोग व कौशल के साथ किया है। संभवतः उनके साहित्य में इस रस की स्थिति ही, प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में, उनके शृंगार को इतना उज्ज्वल व आस्वादनीय बनाये हुए है, क्योंकि वीर रस व शृंगार रस भले ही बाह्य दृष्टि से परस्पर असंगत या विरोधी रस हों, किंतु वे दृढ-स्निग्ध सूत्रों से सुगुफित हैं। जीवन समष्टि में वीरता (मानसिक व शारीरिक) से रहित या असंपृक्त कोरा शृंगार सर्वथा

निष्प्रभ व इन्द्रियपरायणता का पर्याय मात्र हो जाता है और कोरी वीरता छूछी होती है। वीरता से शृंगार चमक उठता है। शृंगार से वीरता दमक उठती है। प्रसाद-साहित्य में वीरता और शृंगार का परस्पर उपकारक रूप अत्यंत प्रभावशाली दिखायी पड़ता है। प्रसाद का आदर्श वीर एक कान से वीणा की झंकार सुनता है और दूसरे से शस्त्रों की टकार।

जैसा कि आरभ में कहा जा चुका है, वीर रस का स्थायी भाव 'उत्साह' है। व्यक्तिगत स्वार्थ-सबधों से मुक्त होकर देश, जाति या समाज के किसी सामान्य शत्रु के विरुद्ध उठ खड़े होने और उसे पराभूत करने के उद्देश्य से मन में जगे हुए उमगपूर्ण 'उत्साह' की चरम स्थिति ही वीर रस है। केवल तलवार की कोरी लपक-झपक या हुकार मात्र या एकपक्षीय अमानुषी अत्याचार मात्र से वीर रस निष्पन्न नहीं होता। लक्ष्य की निर्वैयक्तिकता और आततायी पक्ष के द्वारा फैलाये गये तमस को फाड़ने का ओजपूर्ण सात्त्विक सकल्प और क्षत्रियोचित शौर्य-व्यापार का जितना ही स्पष्ट मेल होगा, उतना ही यह रस अधिक परिस्फुट होगा। इस दृष्टि से प्रसाद की रचनाओं में से 'स्कंदगुप्त'⁸⁸ व 'चंद्रगुप्त'⁸⁹ नामक नाटकों में वीर रस की सर्वाधिक स्पष्ट व्यंजना हुई है। नाटकों के अनेक गीत भी—हिमाद्रि तुंग शृंग से, अरुण यह मधुमय देश हमारा, माझी। साहस है खेलोगे, हिमालय के आगन में (स्कंद), पद-दलित किया है जिसने भूमंडल को (जनमे) आदि गीत वीर रस की भावनाओं से परिपूर्ण हैं। कविता के क्षेत्र में 'कामायनी' के 'सर्षप' सर्ग में वीरता का वातावरण उपस्थित होता हुआ दिखायी पड़ता है, किंतु वह तो एकपक्षीय विद्रोह-मात्र है। प्रतिद्वंद्वी पक्षों के पूर्ण समारंभ-संभार, उत्कट स्पर्धा व विजयाभिलाष के स्पष्ट निरूपण के बिना वीर रसोपयोगी वातावरण नहीं बनता। 'लहर' में अवश्य कुछ कविताएं (पेशोला की प्रतिध्वनि, 'शे' सह का शस्त्र-समर्पण) वीरता की भावनाओं से पूर्ण हैं।⁹⁰ महाराणा का महत्त्व,⁹¹ कानन-कुसुम,⁹² चित्राधार⁹³ आदि रचनाओं में वीर रस की भावनाओं का यत्र-तत्र कुछ प्रकाशन हुआ है। उपन्यासों में प्राचीन ऐतिहासिक वीरता केवल प्रसाद की अधूरी रचना 'इरावती'⁹⁴ में यत्र-तत्र देखी जा सकती है। किंतु एक दूसरे प्रकार की वीरता, जिसे हम जीवन का सर्षपपूर्ण पुरुषार्थ (जो रस की कोटि तक पहुंचा हुआ देखा जा सकता है) कह सकते हैं, प्रसाद-साहित्य के अनेक पात्रों में देखी जा सकती हैं।⁹⁵ कहानियों में भी वीर रस के अनेक स्थल दिखायी पड़ते हैं।⁹⁶ सब-कुछ मिलाकर वीरता की व्यापक दृष्टि से पूर्णदत्त, अलका, सिंहरण, चाणक्य, स्कंदगुप्त, देवसेना, चंद्रगुप्त (ध्रुव में), चंद्रगुप्त (चंद्र में), ध्रुवस्वामिनी, कल्याणी (चंद्र में), तितली, घटी, विजया, नूरी, नन्हकूसिंह (गुडा में), मधूलिका (पुरस्कार में), ममता, प्रताप (महा में) विजय (मानसिक दृष्टि से वीर) आदि पात्रों के माध्यम से प्रसाद ने वीर रस की तीव्र-गंभीर धारा बहायी है।

प्रसाद में कोरी स्थूल वीरता का निरूपण उनकी प्रौढ़तम रचनाओं में प्रायः नहीं है।⁹⁷ प्रसाद की वीरता शारीरिक व मानसिक (शील-चारित्र्य की) वीरता है, व राष्ट्रीय भावना इन सबके मंजुल मिश्रण से तैयार हुई है। रस के शास्त्रीय ढांचे के स्थूल निर्वाह-मात्र के लिए ही रस की सृष्टि न होकर प्रसंग की प्रकृत कल्पना व आकांक्षा के अनुरूप वह अपनी पूरी दीप्ति के साथ प्रकट हुई है। स्वर्णिम भारतीय अतीत की पीठिका पर उसकी योजना हुई है, अतः उसमें सहृदयों के लिए रस-मग्न होने की एक पक्की व्यवस्था है। आलंबन की सुस्पष्ट परिकल्पना शक्ति, प्रताप, उत्कर्ष, चेष्टायुक्त वाणी-व्यापार, रसोचित प्रगल्भता, सकल्प, चुनौती, आह्वान, शस्त्र-ग्रहण व प्रहार, विभिन्न संचारियों (हर्ष, आवेग, उग्रता, अमर्ष, गर्व, चापल्य, स्मृति,

औत्सुक्य आदि) के कौशलपूर्ण विधान, विरोध-पक्ष की सागोपाग कल्पना, सपूर्ण प्रसंग की सटीक उद्भावना व भारतीय गौरव की दोपहरी में तपती चारित्र्यपूर्ण आर्य ललनाओं का समावेश, रीति और गुणमयी कवित्वपूर्ण शैली, सटीक वातावरण-निर्माण (चर-व्यापार, संदेश-कथन, रणवाद्य, कोलाहल, युद्ध, दंड-विधान, संधि-योजना आदि) तथा रस-पोषक अन्य विविध उपकरणों के कौशलपूर्ण विन्यास से प्रसाद जी के वीर रस की व्यंजना बड़ी ही प्राणवान् हुई है।

वीरता का वास्तविक क्षेत्र बड़ा विशाल-विस्तृत है। यो साहित्य में वीरता के नाम पर प्रायः युद्धवीरता ही अभिहित होती है, यद्यपि आचार्यों ने वीर रस के युद्धवीर, दानवीर, दयावीर आदि भेद भी कर रखे हैं। वस्तुतः जहा-जहा भी 'उत्साह' की स्थायी स्थिति है, वहा-वहा वीर रस की सत्ता है। उत्साह जिस प्रकार युद्ध-क्षेत्र में हो सकता है, उसी प्रकार घर और समाज के बीच भी तो। तात्पर्य यह है कि वीरता अनेक रूपों की हो सकती है। बिना तलवार उठाये, उद्वेग-रहित मनस्थिति में, मौन रहकर, स्थायी रूप से सात्त्विक उत्साह धारण करके जीवन के प्रत्येक छोटे-से-छोटे और बड़े-से-बड़े कार्य-व्यापार के बीच भी वीरता अनेक अवसरों पर सामने आती है।⁹⁸ आज जबकि अहिंसा का दर्शन, युद्धबंदी का सार्वदेशिक प्रयत्न, शांति-संदेश का प्रचार, वीरता के एक मानव-गौरवोपयुक्त रूप की कल्पना आदि बातें चल रही हैं तो शास्त्र को कुछ और अधिक विकसित या लचीला करना पड़ेगा। कहने का आशय यह है कि प्रसाद ने जहा-जहा भी मानसिक वीरता (शुद्ध व्यक्तिगत क्षेत्र में या पारिवारिक-सामाजिक क्षेत्र में) से सपन्न पात्रों की रचना की है, वहा-वहा तक इस रस की व्याप्ति बताना नवीन जीवन-दर्शन के सदर्थ में अनुचित न होगा। 'काल' के यमुना और विजय नामक पात्रों की ओर हमारा संकेत है।

अणु-युग में हृदय-परिवर्तन की नीति व अहिंसा की शक्ति का पूरा-पूरा महत्त्व स्वीकार करने के बावजूद सभवतः यह कहा जा सकेगा कि त्रिगुणों में महत्त्वपूर्ण गुण तमस् की निष्ठुर क्रीडा प्रकृति में समवाय सबध से रही है और आगे भी बराबर रहेगी, और साथ ही आततायी के पूर्ण पराभव के लिए शारीरिक व शस्त्र-शक्तियों को उठ खड़ा होने की सब युगों में बराबर आवश्यकता बनी रहेगी। अतः युद्धवीर के प्रति एक विशेष अनुरजनकर आकर्षण स्थायी रूप से जीवन व साहित्य में बना रहेगा। उस वीरता के लोक-हृदय में समर्थित होने के कारण युद्धवीर में साधारणीकरण की भरपूर संभावनाएँ सदा बनी रहेंगी। लोक-हृदय साहित्य से इस रस की मांग सदा करता रहेगा, इस दृष्टि से देखने पर प्रसाद के युद्धवीर के महत्त्व व प्रभाव की कल्पना की जा सकती है।

भयानक रस . "किसी डरावनी वस्तु को देखने, घोर अपराध करके दंड की कल्पना, शक्तिशाली विरोधी से काम पड़ने आदि से मन की व्याकुलता के वर्णन में भयानक रस होता है।"⁹⁹ विश्वनाथ ने इस रस के आश्रयपात्र स्त्री तथा नीच पुरुष आदि माने हैं। रोमांच, कप, विवर्णता, स्वेद आदि इस रस के अनुभाव और जुगुप्सा, ग्लानि, शका, दीनता आदि व्यभिचारी भाव होते हैं।¹⁰⁰ प्रसाद ने भयानक रस का वर्णन भी अनेक स्थलों पर किया है। 'कामायनी' के प्रथम सर्ग में तथा प्रलय नामक कहानी (प्रतिध्वनि) में प्रलय-बाढ़ की भयावहता का बड़ा ही सजीव वर्णन किया है। प्रचंड शंपाओं की कड़क, प्रगाढ़ाधकार, शून्यता, सारस्वत नगर में प्रजा-विद्रोह के परिणामस्वरूप

उपस्थित कोलाहल, 'स्कदगुप्त' में षड्यंत्र वाली अधकारमयी रात्रि का सन्नाटे से भरा वातावरण, प्रपचबुद्धि द्वारा तारा को सतुष्ट करने के लिए श्मशान में अभिचारक्रिया व देवसेना के प्राण-हरण की कुचक्रणा, 'ध्रुवस्वामिनी' में धूम्रकेतु का प्रसंग, 'चंद्रगुप्त' में चाणक्य की कूट-चातुरी से रचित क्रियाजाल सब भयानक रस के अतर्गत लिये जा सकते हैं। अन्य स्थलों पर भी अट्टहास, विकृत शब्द, भूत-प्रेत-पिशाच, गूढ़-उलूक, शून्य-निर्जन स्थान, खडहर आदि के उल्लेख व वध के दृश्यों का अभाव नहीं है।

प्रपचबुद्धि (स्कद), कालिन्दी (इरा), मंगला (चित्रवाले पत्थर) के कार्य-व्यापार आदि बाते मन में भय का संचार करने वाली हैं। इस रस के वर्णन से यह आश्वासन होता है कि प्रसाद सुखात्मक आनंद के पक्ष के साथ दुःखात्मक भय की भावना से भी अपरिचित नहीं। यद्यपि इस रस का वर्णन परिमाण में कम ही हुआ है, पर भय की भावना के स्वरूप, शक्ति व प्रभाव को निरूपित करने में प्रसाद की रुचि व क्षमता है, इसमें सदेह नहीं।

वीभत्स रस वीभत्स रस जुगुप्सा (धृणा) रूप स्थायी भावात्मक होता है। इसमें अहृद्य, अप्रिय, अचोष्य, अपवित्र एव अनिष्ट वस्तुओं के देखने-सुनने व उनके शारीरिक प्रभव (अवयव सकोच, निष्ठीवन व उद्वेजन, विकूणन, अव्यक्त पादपतन) आदि का वर्णन होता है।¹⁰¹ अमंगलजनक तथा ग्लानि, कुत्सा व लज्जा के उत्पादक पदार्थों के वर्णन में 'वीभत्स' रस होता है।

'कामायनी' में पशु-यज्ञ व रक्त के छीटों का (कर्म सर्ग), 'स्कदगुप्त' में चिरायध, श्मशान आदि का, 'आसू' में रक्त, छाले आदि का, 'चित्रवाले पत्थर' कहानी में मास-मदिरा का व 'विराम-चिह्न' कहानी में नेत्र-मल आदि का उल्लेख हुआ है, जिसे हम वीभत्स रस की हल्की-सी स्थिति कह सकते हैं। प्रसाद पर सूफी मत का प्रभाव यत्र-तत्र पाया जाता है, जिसके कारण उन्होंने इस रस के छीटे कहीं-कहीं डाल दिये हैं। यो प्रसाद मंगल, शालीनता व उल्लास-विकास के ही कवि हैं, परिस्थिति की प्रेरणा से या उक्त गुणों के लिए समुचित 'कट्रास्ट' देने के लिए ही कहीं-कहीं वीभत्स का स्पर्श आ गया है। आदर्शवादी भारतीय साहित्य में प्रायः ग्लानि, कुत्सा, लज्जा व अमंगल का वर्णन उचित नहीं समझा जाता, प्रसाद नवीन यथार्थवाद की प्रेरणा से उसे पूरी तरह बचा नहीं सके हैं। शिवभक्त प्रसाद भयानक तथा वीभत्स रस की सृष्टि से अछूते कैसे रह सकते थे।

अद्भुत रस . अद्भुत रस का स्थायी भाव 'विस्मय' है। भरत ने लिखा है—“स च दिव्यजनदर्शन—ईप्सितमनोरथावाप्ति—उपवन—देवकुलादिगमन—सभा—विमान—मायेन्द्रजाल—सम्भावनादिभिर्विभावैरुपद्यते”¹⁰² इस प्रकार इस रस के अतर्गत उन सब वस्तु-व्यापारों का वर्णन होता है, जिनसे हमारी विस्मय की भावना जाग्रत होती है। असाधारण के प्रति विस्मित या विस्मय-विमुग्ध होने की क्षमता मानव-हृदय में सहज विद्यमान है। भव्य, दिव्य, उदात्त, विशाल, मायावी, शोभासपन्न, रूपवान्, सुषमावान्, पदार्थों में विस्मय उत्पन्न करने की शक्ति होती है। गुणचन्द्र-रामचन्द्र और नारायण आदि पंडितों ने अद्भुत रस को ही सर्वोपरि रस कहा है, पर अद्भुत का तत्त्व तो प्रत्येक रस में चमत्कार बनकर विद्यमान रहता ही है, अतः अद्भुत रस को ही सर्वोपरि रस कहना बहुत चिंत्य है। प्रसाद-साहित्य में अनेक अलौकिक दृश्यों का विधान हुआ है (उदाहरणार्थ, 'जनमे' 1/1, 'कामायनी', रहस्य सर्ग का अंत)। भव्य सभा-मंडपों, राजप्रासादों व आश्चर्यजनक वस्तु-व्यापारों का अनेक नाटकों में,

‘इरावती’ उपन्यास में, ‘पुरस्कार’, ‘सालवती’, ‘चितौड-उद्धार’, ‘प्रलय’ आदि कहानियों में वर्णन हुआ है। गौरववान् हिमालय का व समुद्र का वर्णन ‘कामायनी’, ‘देवरथ’, ‘अनबोला’, ‘आकाशदीप’ आदि कहानियों में हुआ है। इसी प्रकार असाधारण रूप-सौंदर्य, अद्भुत वीरता, अतिप्राकृतिक व अलौकिक वीरकर्मों के अनेक दृश्य व चित्र प्रसाद ने अपनी अनेक रचनाओं में प्रस्तुत किये हैं।

सौंदर्य के अनुभव में जिसे भव्य या उदात्त (Sublime) तथा विराट् की अनुभूति में जिसे रहस्य कहते हैं, उनसे सबधित भावनाएँ रस-चक्र में अद्भुत रस से सबधित ठहरायी जा सकती हैं। वस्तुतः सुंदर, भव्य व रहस्यमय—ये सब सत्ताएँ परस्पर घनिष्ठ रूप से सबद्ध हैं। इन तीनों का प्रस्थान-बिंदु विषय-बोध ही है। यद्यपि रहस्य की मूल ‘जिज्ञासा’ बौद्धिक ही अधिक है और दर्शन-क्षेत्र की वस्तु है, पर भाव-मार्ग से लायी जाकर काव्योपयोगी भी बन जाती है। तात्पर्य यह कि इन भावनाओं का स्थान रस के क्षेत्र में अद्भुत रस के अतर्गत समझा जा सकता है।

‘कामायनी’ के प्रथम सर्ग में स्वर्ग के वैभव-विलास का जो वर्णन हुआ है, वह अलभ्यता व वैचित्र्य के कारण विस्मय का उत्पादक है।

शात रस नाटक में शात रस की स्थिति को लेकर बड़ा सैद्धांतिक मतभेद रहा है। पर उसमें न पड़कर यहाँ इतना कहना पर्याप्त होगा कि शात रस भी जीवन का एक गंभीर रस है। नाटकों में भले ही यह अभिनेय न हो, (विद्वानों द्वारा शात रस भी अभिनेय माना जाता है) पर साहित्य की अन्य विधाओं में उसकी सत्ता स्वीकार्य है। आचार्य मम्मट ने ‘निर्वेद-स्थायिभावोऽस्ति शान्तोऽपिनवमोरसः’¹⁰³ कहकर रस का महत्त्व स्वीकार किया है। आरभ में भरत ने इसका लक्षण दिया है—‘अथ शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मको मोक्षप्रवर्तकः। स तु तत्त्वज्ञानवैराग्याशयशुद्ध्यदिभिर्विभावैः समुत्पद्यते।’¹⁰⁴ अभिनव भारती ने अभिनवगुप्त ने शात को रस-रूप में प्रतिष्ठित किया है।¹⁰⁵ मम्मट ने शात रस का स्थायीभाव ‘निर्वेद’ कहा, किंतु आगे ‘शम’ का अधिक व्यवहार रहा।¹⁰⁶

प्रसाद के साहित्य में शात रस का वर्णन विशदतापूर्वक हुआ है। वास्तव में जहाँ सामान्य जीवनानुभवों की शृंखला के बीच अस्थायी कारणों से क्षणिक या अल्पकालिक विरति, उपरति, वितृष्णा तथा चित्तवृत्तियों का क्षणिक स्थगन या शैथिल्य या संकोच मात्र हो, वहाँ शममूलक शात रस की स्थिति नहीं कही जा सकती। इसे तो हम केवल ‘चिन्ता’ या ‘निर्वेद’ सचारी कहेंगे। यह रस वही स्पष्टतया निष्पन्न होता है, जहाँ ससार के भोगों को भोग चुकने पर या सहज उपजे तत्त्वज्ञान से अथवा वय के किसी भी सोपान पर किसी अत्यंत मर्मगत आघातजन्य अनुभव से व्यक्ति राग-द्वेष से सर्वथा विमुक्त हो (हो सकता है या नहीं, यह मनोविज्ञान जाने!) निर्विकार मन से सर्वत्र शांति व सुख का अनुभव करने लगता है। शांत रस की चरम अनुभवावस्था में व्यक्ति नील-निरभ्र गगन-सा परम निर्वेद-निर्विकार होकर शांति-माधुरी का आकट पान करके अपनी आत्मा में ही किलोलें करता रहता है—‘तत्रो हस प्रचोदयात्।’ स्पष्ट है कि यह स्थिति लौकिक पदार्थों के प्रति राग या आकर्षण का तनिक भी बीज मन में रहते हुए उत्पन्न नहीं समझी जा सकती।

प्रसाद-साहित्य में कुछ पात्रों के माध्यम से इस रस का प्रकाशन हुआ है। कृष्ण द्वैपायन (जनमे), मिहिरदेव (ध्रुव), गोस्वामी कृष्णशरण (क), दाण्ड्यायन (चंद्र), चाणक्य (चंद्र), मल्लिका,

गौतम, बिबसार (अजात), मनु आदि पात्रों में शात रस का सुंदर परिपाक हुआ है। देवसेना, यमुना, स्कंद, प्रेम-पथिक के नायक-नायिका नूरी, चूड़ीवाली, घटी आदि पात्रों को बाहर से हम भले ही शात कह ले, किंतु मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने पर वस्तुतः वे अतृप्त कामनाओं के कड़वे रस को पचाने का बलात् प्रयत्न करते हुए, वर्षा के बीच निकली धूप-से आर्द्र-करुण ही दिखायी पड़ते हैं, पूर्णतया शात नहीं। 'करुण विमलभ' को भी शात रस का पर्याय मानना अनुचित होगा।

इतना अवश्य कहा जा सकता है कि शात रस की जितनी मानसिक भाव-विभूतिया हैं, उनका बहुत स्पष्ट प्रकाशन प्रसाद-साहित्य में हुआ है। शात रसोचित वातावरण का निर्माण वनों, आश्रमों, कुजों व ज्ञानामृत के पिपासुओं की जीवन-चर्चा में मार्मिक रूप में हो पाया है। शात रस का प्रस्फुटन वहां अधिक उत्तम रूप से हुआ है, जहां पात्र की शात स्थिति उसके पूर्वजीवन की उत्थान-पतनमयी प्रसंग-शृंखला में से प्राकृतिक क्रम से उत्पन्न हुई है तथा उसका साहित्य-निबद्ध निरूपण भी यौक्तिक क्रम से हुआ है (जैसे, 'चंद्रगुप्त' में चाणक्य के जीवन में)।

प्रसाद शृंगार रस के कवि है। मानव-जीवन में शृंगार की चरम परिणति (भोगोपरात) शात में ही होती आयी है। अतः प्रसाद के साहित्य में शात रस का भी अत्यंत महत्त्व है। प्रसाद ने अपने साहित्य में व्यक्ति, समाज व राष्ट्र के धरातल पर जो बाह्य व अतर्सर्घर्ष दिखाया है, वह शात के लिए अत्यंत उपयुक्त भूमिका प्रस्तुत करता है। प्रसाद मूलतः दार्शनिक प्रकृति के साहित्यकार हैं जो जगत् को बाहर से ही न देखकर उसकी भीतरी सीवनों को भी उधेड़कर देखने वाले हैं। ऐसा साहित्यकार शात रस के प्रति आकृष्ट हुए बिना नहीं रहेगा।

प्रसाद के अनेक पात्र अपनी जीवन-सध्या के तट पर बैठे व्यतीत जीवन-पथ का सर्वेक्षण करते हैं और वे दार्शनिक जगत् की क्षणभंगुरता व मिथ्यात्व में ही वास्तविकता का दर्शन करते हैं। जहां-जहां भी ऐसी स्थितियां या दृश्य हैं, वही इस रस का हल्का-गाढ़ा रूप प्रकट हुआ है। डॉ. नगेन्द्र ने 'कामायनी' का मूल रस 'शात रस' माना है। यह शात रस शास्त्रीय रस-चक्र में निर्धारित रस का एक भेदमात्र न होकर दार्शनिक आनंद रस का साहित्यिक संस्करण है जो आचार्य अभिनवगुप्त द्वारा पोषित-संवर्द्धित शैवागमीय रस-भावना के मेल में होकर अत्यंत व्यापक है, वह शृंगार रस तथा रौद्र, वीरभत्स आदि को भी अपने में समेटे हुए है। अभिनव ने शात रस की प्रतिष्ठा सर्वोपरि रस के रूप में की है।¹⁰⁷

डॉ. गणपतिचंद्र गुप्त ने भी प्रसाद-साहित्य का मूल भाव 'शात' ही माना है।¹⁰⁸

वत्सल रस साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने वात्सल्य स्नेह स्थायी भावमूलक वत्सल रस को साहित्यिक रस के रूप में निरूपित किया है,¹⁰⁹ किंतु अभिनवगुप्त उसे स्वतंत्र रस न मानकर केवल भावमात्र मानते हैं और उसका अंतर्भाव 'रति' में ही करते हैं—'आर्द्रतास्थायिक स्नेहोरस इति वत्सल'। स्नेहोद्वाभिषग, स च सर्वो रत्युत्साहादावेव पर्यवस्यति।¹¹⁰

प्रसाद जी ने अपने नाटकों,¹¹¹ काव्यों,¹¹² उपन्यासों¹¹³ और कहानियों¹¹⁴ में अनेक स्थानों पर इस रस का निरूपण किया है। कौटुंबिक स्नेह के वातावरण को प्रायः वात्सल्य के ही द्वारा सजीव बनाया गया है। मातृ-हृदय के विद्रोह की गोद में वात्सल्य फूल-फला है।

पशु के प्रति भी वात्सल्य या सहज जीव-दया व्यक्त हुई है—जैसे विजय का भूरे (कुत्ता) के प्रति स्नेह (ककाल)।

वास्तव में वत्सल रस प्रसाद का अपना क्षेत्र नहीं।

भक्ति भक्ति रस के सबध में आचार्यों के विभिन्न विचार है। कुछ इसे साहित्यिक रस मानते हैं,¹¹⁵ और कुछ धार्मिक या सांप्रदायिक।¹¹⁶ भरत, मम्मट व अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने इसे स्वतंत्र रस नहीं माना। अभिनवगुप्त ने शृंगार के स्थायी भाव 'रति' में ही उसका अंतर्भाव करके उसे वात्सल्य की ही तरह भावमात्र माना है—'स च सर्वो रत्युत्साहादावेव पर्यवस्यति। एव भक्तावपि वाच्यमिति।' रूपगोस्वामी जैसे भक्ति के आचार्यों ने ही भक्ति को एक स्वतंत्र रस के रूप में विवेचित किया है।

प्रसाद ने अपने साहित्य में भक्तिभावना का वर्णन अनेक आरंभिक गीतों व कविताओं में किया है। पर सिद्धांत रूप से वे 'सौंदर्य-लहरी' वाली भक्ति के ही समर्थक हैं जो अद्वैत के धरातल पर होती है। प्रसाद ने इस भक्ति को उच्च व अविद्या का नाश करने वाली बताया है।¹¹⁷ द्वैतभक्ति उनकी दृष्टि में सर्वोच्च कोटि की भक्ति नहीं। प्रसाद की आरंभिक रचनाओं में अनेक पात्र द्वैतभक्ति से प्रभावित दिखाये गये हैं। पर उत्तरकालीन रचनाओं में ऐसा नहीं दिखायी पड़ता।

प्रसाद के समय तक भक्ति के सबध में मान्यताएं बदल चुकी थी। भक्ति अब बाहरी विधि-विधान की वस्तु न रहकर एक मानसिक स्थिति हो चुकी थी। अतः प्राचीन भक्ति कवियों जैसी रचनाएं (कुछ आरंभिक रचनाओं को छोड़कर) प्रसाद में ढूँढना व्यर्थ है। इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि भक्तिभावना के साथ जितने प्रकार की भावनाएं या संचारीभाव सबद्ध हैं, उनकी अभिव्यक्ति प्रसाद-साहित्य में अनेक स्थलों पर दिखायी पड़ेगी। कहानियों में प्रसाद, प्रतिभा, जहाआरा, देवदासी, चूड़ीवाली, विराम-चिह्न आदि कहानियों के प्रमुख पात्र तथा उपन्यासों में लतिका (ककाल) जैसे पात्र भक्ति से प्रभावित बताये गये हैं। 'कानन-कुसुम' में 'निराले में' बैठकर ही जाने वाली भक्ति के प्रति अश्रद्धा व्यक्त की गयी है। प्रसाद की आरंभिक रचनाओं ('चित्राधार' और 'कानन-कुसुम') में भक्ति कुछ स्फुट हुई है। सब-कुछ मिलाकर यही कहा जा सकता है कि द्वैत धरातल की भक्ति न तो प्रसाद का क्षेत्र है और न सूर-तुलसी के भक्तिपथ का प्रसाद ने अनुकरण ही किया है।

विशिष्ट भावनाएं

राष्ट्रीय भावना प्रसाद की विवेक-बुद्धि अंतर्राष्ट्रीयता का यथास्थान पूरा-पूरा महत्त्व स्वीकार करते हुए भी राष्ट्रीयता की भावना को अपनी चितन-प्रणाली में गौरवपूर्ण स्थान देती है। उनकी मान्यता है कि भौगोलिक परिस्थितियों से प्रत्येक देश का एक निजी रुचि-भेद होता है जो मानव-जाति के सामान्य मूल्यों (प्रसाद ने ज्ञान और सौंदर्य-बोध को लेकर व्याख्या की है) को अपने ढंग से ग्रहण करता है, और इसी में उसका व्यक्तित्व बनता है और निखरता है। इस रुचि-भेद को प्रसाद किसी देश के सांस्कृतिक व साहित्यिक निर्माण में सर्वोपरि महत्त्व देते हैं।¹¹⁸ एक सटीक रूपकात्मक उदाहरण द्वारा वे अपना विचार स्पष्ट भी करते हैं—'खगोलवर्ती ज्योति-केंद्रों की तरह आलोक के लिए इनका (ज्ञान और सौंदर्य-बोध के केंद्रों का) परस्पर सबध हो सकता है। वही आलोक शुक्र की उज्ज्वलता और शनि की नीलिमा में सौंदर्य-बोध के लिए अपनी अलग-अलग सत्ता बना लेता है।'¹¹⁹ जो सत्ता एक ही मूल रंग को भिन्न ढंग से (अपनी निजी प्रकृति के कारण) ग्रहण करती है, वह कम महत्त्व की नहीं। प्रसाद का यह उदाहरण उनकी राष्ट्रीयता की भावना को अत्यंत स्पष्टता के साथ प्रस्तुत करता है और उनके साहित्य में राष्ट्रीयता

के महत्त्व और स्वरूप को आकलित करने की प्रेरणा देता है।

राष्ट्र-प्रेम या जन्मभूमि का प्रेम मानव-मात्र में गहरायी से बद्धमूल है। यह प्रेम अपनी भूमि, पहाड़, नदी-नाले, आकाश-पवन, परिजन-पुरजन, देशवासी, अपने जातीय अतीत व प्राचीन पुरुष तथा सभ्यता-संस्कृति के प्रेम से उत्पन्न होता है। विदेशियों द्वारा पादाक्रांत होकर अपने देश को पुनः मुक्त करने के प्रयत्न के बीच यह प्रेम अपनी उज्ज्वल आभा छिटकाता है। प्राचीन काल से ही भारत में देशप्रेम की भावना रही है। राष्ट्र और राष्ट्रीयता की धारणा के परिवर्तन या विकास के अनुरूप ही यह प्रेम-भावना परिवर्तित होती रही है। प्रताप के युग में मेवाड़ एक देश या राष्ट्र था, किंतु प्रसाद के युग में हिमालय से कन्याकुमारी और पेशावर से बंगाल तक का प्रदेश (जिसमें हिंदू, मुस्लिम, ईसाई आदि सभी जातियाँ रहती थीं) एक राष्ट्र हुआ। उस समय भारत ब्रिटिश दासता की लौह-शृंखला में जकड़ा हुआ था। प्रसाद ने अपने साहित्य के माध्यम से उदात्त राष्ट्रीय भावना की अभिव्यक्ति की और देश को मुक्त कराने में अपने ढंग से योगदान किया।

राष्ट्रप्रेम या देशप्रेम से लेकर विश्वप्रेम तक के प्रसार के अनेक सोपान हैं। सच्चे भावुक एक ही साथ राष्ट्रप्रेम और विश्वप्रेम का सुंदर रीति से निर्वाह करते हैं, विश्वप्रेम उन्हें इस सीमा तक अलिप्त नहीं बना देता कि वे देश के प्रति अपने दायित्वों को ही भूल जाये और राष्ट्रप्रेम उन्हें इतना अधा नहीं बना देता कि अपनी सीमा के बाहर का व्यक्ति उन्हें शत्रु दिखायी दे। राष्ट्रीयता स्वस्थ व मर्यादित होकर मानवता की साधक, और विकृत होकर जातीयता, प्रांतीयता, वर्गीयता की सर्कीर्ण व अधकारमयी भूलभुलैया होकर रह जाती है। सच्चा राष्ट्रीय हुए बिना कोई सच्चा अंतर्राष्ट्रीय कैसे होगा? 'राष्ट्रीयता' ही हमारी पहली पहचान है। विश्व की विभिन्न जातियों के बीच अपनी स्पष्ट पहचान कराने के लिए हमें अपनी कोई भाषा, संस्कृति व आचार-विचार-प्रणाली को धारण करना आवश्यक हो जाता है। प्रसाद जैसे देश और संस्कृति के अभिमानी व महान् परंपराओं के मानस उत्तराधिकारी भारतीय कवि के लिए तो यह सर्वथा स्वाभाविक ही है कि वे अपनी रचनाओं में मानव हृदय की इस बहुमूल्य भावना—राष्ट्रीय भावना—की भी अभिव्यक्ति करें।

प्रसाद ने 'स्कंदगुप्त',¹²⁰ 'चंद्रगुप्त',¹²¹ 'जनमेजय का नागयज्ञ',¹²² 'राज्यश्री',¹²³ 'ककाल',¹²⁴ 'तितली',¹²⁵ 'लहर',¹²⁶ 'कानन-कुसुम',¹²⁷ 'महाराणा का महत्त्व',¹²⁸ 'चित्राधार',¹²⁹ आदि रचनाओं में तथा अनेक कहानियों में¹³⁰ राष्ट्रीय भावना की सफल अभिव्यक्ति की है। यह भावना इतिहास या कल्पना की भूमि पर प्रतिष्ठित कुछ सशक्त व प्रभावशाली पात्रों के माध्यम से हुई है।

साहित्य के रस-चक्र में राष्ट्रीय भावना का स्थान भी निर्धारित करके देखना उचित होगा। शृंगार रस के स्थायी भाव 'रति' के विविध प्रकारों में से 'देश-विषयक रति' का भी स्थान है। अतः राष्ट्रीय भावना शृंगार रस के व्यापक स्वरूप से सबधित ठहरायी जा सकती है। साथ ही देश-प्रेम का प्रेरक भाव या लक्षण—'उमंग', वीर रस के स्थायी भाव 'उत्साही' का ही अंग है।¹³¹ वीर रस के तीन भेदों (युद्धवीर, दानवीर, दयावीर) में से 'युद्धवीर' नामक भेद के साथ राष्ट्रीय भावना को सरलता से जोड़ा जा सकता है। इस प्रकार राष्ट्रीय भावना का क्षेत्र बहुत विस्तृत ठहरता है। एक ओर तो वह देश के प्राकृतिक सौंदर्य और उससे संबद्ध होने से शृंगार रस (व्यापक अर्थों में) में (प्रकृति-विषयक रति के कारण) सहज ही समाविष्ट किया

जा सकता है, और दूसरी ओर यह युद्ध भावना से सबध रखने के कारण (जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, राष्ट्रीय भावना की प्रभा विदेशियों द्वारा पादाक्रांत देश की रक्षा व मुक्ति के प्रयत्न के लिए सुसंगठित होकर विदेशी आक्रमणकारियों से लोहा लेने व उन्हें खदेड़ने में मुख्य रूप से फूटती है।) वीर रस की सीमाओं में भी आ जाती है। प्रसाद की राष्ट्रीय भावना इन दोनों सीमाओं के बीच तरंगित होती दिखायी पड़ती है। यह भावना अपने चरम उत्कर्ष में जब इन दोनों में से जिस ओर भी विशेष रूप से झुकती दिखायी पड़े, तब उसकी विशेष प्रकृति को ध्यान में रखकर रस का निर्णय किया जा सकता है।

प्रसाद-साहित्य में राष्ट्रीय भावना अनेक रूपों में प्रकट हुई है—(1) देश की दुर्दशा—आंतरिक फूट, प्रातीयता, धार्मिक-सांप्रदायिक संघर्ष, देशद्रोहियों का आक्रमणकारियों से गठबंधन, केंद्रीय शासन-सूत्रों की शिथिलता व अराजकता आदि के मनोयोगपूर्ण या उच्छ्वसित चित्रण में, (2) जातीय गौरव की भावना से सपन्न कष्ट-सहिष्णु बलिदानियों द्वारा राष्ट्रीय संगठन, साधन-संग्रह, शत्रु के विरुद्ध संगठित अभियान, आततायियों की पराजय, धर्म व न्याय के आधार पर पुनः दृढ़ शासन की स्थापना के निरूपण में, (3) देश के प्राकृतिक सौंदर्य व सांस्कृतिक गौरव के प्रति स्वदेश-विदेश के पर्यटकों व भावकों द्वारा प्रशंसा, स्नेह व श्रद्धा की अभिव्यक्ति में। राष्ट्रीय भावना से ओतप्रोत दो कृतियां विशिष्ट हैं—‘स्कंदगुप्त’ व ‘चंद्रगुप्त’। इतिहास की व्यापक पीठिका पर रचित इन दो कृतियों में, प्रकारांतर से, प्रायः उन सभी परिस्थितियों का सांकेतिक निरूपण हुआ है, जिनके कारण भारत पराधीनता के पाश में जकड़ा हुआ था।

जन्मांतर भावना प्रसाद-साहित्य में एक बहुमूल्य भावना हमें और मिलती है, और वह है जन्मांतर भावना। अनेक स्थलों पर इस तत्त्व के समावेश से यह ध्वनित होता है कि प्रसाद बहुजन्मवाद या जन्मांतर भावना में विश्वास करते हैं। काव्य, नाटक, उपन्यास-कहानी, सर्वत्र यह तत्त्व दिखायी पड़ रहा है। अनेक पात्र इस तत्त्व से प्रेरित-परिचालित हैं। जन्मांतर की भावना एक विशिष्ट हिंदू विश्वास है। आत्मा की अमरता और जीवन की अखंडता की भावना भारतीय दर्शन के मूल में ही विद्यमान है। हिंदू या भारतीय हृदय में यह विश्वास प्राचीन काल से ही बद्धमूल है। अतः रहस्यवादी प्रसाद के लिए यह भावना सहज-स्वीकार्य हो गयी है, क्योंकि रहस्यवादी की दृष्टि जन्म से मृत्यु तक के दो छोरों के बीच के दृश्यमान, स्थूल, पार्थिव जगत् व जीवन की मर्यादा में ही न बंधी रहकर अपने उत्कर्ष में उसका अतिक्रमण भी कर जाती है और वस्तुतः इस अतिक्रमण में निहित कवि की क्रांतदर्शिता ही रहस्यवादी की भावना को एकज्वाला या ज्योति प्रदान करती है। इस प्रकार यह भावना रहस्यवादियों की एक विशिष्ट निधि समझा जा सकती है। वड्सवर्थ व ब्राउनिंग जैसे अंग्रेज कवियों में भी यह आश्चर्यजनक रूप से विद्यमान है यह आस्तिक भावना सौंदर्य, प्रकृति, प्रणय, वात्सल्य आदि के वर्णन के प्रसंग में प्रसाद-साहित्य में यत्र-तत्र कौंध जाती है। प्रणय-क्षेत्र के विरह-मिलन में, आदर्श प्रेम या प्रेमोत्कर्ष में, आत्मा के सत्त्वोद्रेक में, महामिलन की विराट् भावना में, आत्म-दान, निःशेष विसर्जन व चरम लय के अनुभूति-क्षणों में, इस भावना के सहसा जग जाने पर प्रसंग दहक उठता है या एक विलक्षण स्वर्णाभा से फूल उठता है। ‘परिचित-से जाने कब के’, ‘असंख्य जीवनों की भूलभुलैया’, ‘उस जन्म के पिता’, ‘मेरे उस जन्म के प्राप्य’, ‘दोनों लोकों की निगूढ़तम आकाक्षा’, ‘अक्षयलोक’ आदि पदावली इस भावना के स्वरूप का कुछ अनुमान करा सकती है।

कविता,¹³² नाटक,¹³³ उपन्यास¹³⁴ व कहानियों¹³⁵ में वह इस मात्रा में प्राप्त होता है कि जन्मांतर भावना में प्रसाद की निष्ठा अडिग-सी जान पड़ने लगती है।

सूफी भावना प्रसाद पर सूफी भावना का प्रभाव भी यत्र-तत्र देखा जा सकता है। सूफी साधक सौंदर्य के माध्यम से अपने परम प्रिय की आराधना करते हैं। वे 'प्रेम की पीर' से प्रज्वलित रहकर सारी चराचर प्रकृति को जलता हुआ अनुभव करते हैं और कण-कण से एक अविनाशी सौंदर्य की प्रतिच्छाया देखते हैं। वे अपनी प्रेममयी पीड़ा,¹³⁶ मदिरा,¹³⁷ प्याली,¹³⁸ मधुशाला,¹³⁹ मधुबाला,¹⁴⁰ विस्मृति,¹⁴¹ प्यालों में ढलना,¹⁴² मादकता या नशा,¹⁴³ मद की लाली¹⁴⁴ आदि प्रतीकों की सहायता से अनेक स्थलों पर व्यक्त करते हैं। प्रसाद-साहित्य में यह सौंदर्य, रस या मधु का तत्त्व कहीं-कहीं इस सीमा तक बढ़ गया है कि आचार्य शुक्ल उसके आधिक्य को 'मधुचर्या' शब्द द्वारा अभिहित करते हैं।¹⁴⁵

समीक्षात्मक निष्कर्ष . भाव व रस-निरूपण के क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय

आज के यथार्थ जीवन व उसकी सकुल परिस्थितियों के बीच यह शका उठायी जाती है और उठायी भी जा सकती है कि काव्य की आत्मा रस ही क्यों? प्राचीनों ने कहा था—क्यों नहीं अलंकार, रीति, गुण वक्रोक्ति, औचित्य ही, और नवीनो में कहा जा सकता है—क्यों नहीं बौद्धिक व्यंग्य, क्षण का आनंद व मनोरंजन, कल्पना, सौंदर्य, शिल्प, प्रतीक, मूल्य या इसी प्रकार का अन्य कुछ। इस शका में जो कुछ व्याख्या गर्भित है उसे सामने रखना स्थानाभाव के कारण अप्रासंगिक ही होगा। केवल इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि जीवन के आज अति सकुल, अशांत व निरानंद हो जाने से हम जीवन-आनंद या रस की सत्ता का ही समूल निषेध कर बैठे, यह मानव-भाग्य (Destiny) के स्वरूप व मानव जीवन की चरम उच्चाशयता की दृष्टि से संभवतः बहुत स्वस्थ चिंतन न समझा जाये। हम किसी रूप में जीवन में आनंद का अनुभव करते ही हैं—स्थिर-अस्थिर रूप में, न्यून या अधिक रूप में। यह तथ्य हमें इस बात का अनुमान तो करा ही सकता है कि आनंदमय या रसमय जीवन की कोई सत्ता है, रही है, या आगे भी हो सकती है। कम-से-कम उपलब्ध प्रमाणों के अनुसार भारतीय आकाश के नीचे यह अनुभूति हुई है और साधना, चिंतन और व्यवहार में आनंद ही जीवन का सर्वोपरि मूल्य सदा नहीं तो किन्हीं विशेष युगों में अवश्य समझा गया है। हो सकता है, अति विषम भौगोलिक परिस्थितियों वाले अन्य देशों में जीवन के मूल्य अन्य रूपों में आविष्कृत हुए हों (और प्रसाद यह मानते हैं—'काव्य और कला तथा अन्य निबंध), पर ऋतुओं के स्वस्थ व नियमित नृत्य वाली हरिताचला भारत-भूमि पर तो हमने आनंद के रूप में जीवन का सत्य अनुभव, प्रयोग व परीक्षण के द्वारा यही पाया है—'रसो वै स। तमसो मा ज्योतिर्गमय।' इसलिए यहाँ के जीवन के लिए यही चरम मूल्य सत्य है, और स्वभावतः साहित्य में भी वही प्रतिष्ठित हुआ है। शताब्दियों की भावना व चिंतन का सायास अवमूल्यन करने में ही हमारे चिंतन की मौलिकता समझी जाय तो बात दूसरी है, अन्यथा वृक्ष के प्राकृतिक विकास के क्रम की तरह भारतीय जीवन-परंपरा के विकास का प्राकृतिक सत्य भी हमें प्रिय हो तो भारतीय आकाश के नीचे के पवन, छाया और धूप में जो कुछ सोचा गया है, वही इस भूमि के लिए स्वास्थ्यकर भाव-पथ्य है। निश्चित ही हम विश्व की भाव-विचार सरणियों को

आत्मसात् करके अपने भाव व चिंतन को पुष्ट, समृद्ध व समुन्नत बनाये, पर प्रयोगाधीन विज्ञान व अतिबौद्धिकता के आग्रह से जीवन के आनंद और रस की एक परिपूर्ण व समृद्ध कल्पना से वंचित होकर हम निःसत्त्व ही रह जायेंगे। हमारी दृष्टि में प्रसाद के साहित्य का यही मूल स्वर है।

‘आज जीवन आनंद-रहित है, अतः रस की कोई सत्ता नहीं’—बात इस रूप में सोचने की अपेक्षा इस रूप में भी संभवतः सोची जा सकती है कि ‘जीवन का महान् रस व आनंद पृथ्वी से लुप्त हो गया है, अतः कृत-सकल्प हो उसे मानव के लिए एक बार फिर से उत्पन्न करना होगा।’ प्रसाद दूसरे ढंग से सोचने वाले साहित्यकार हैं। रस का उनका उत्कट आग्रह है और उनका समस्त अस्तित्व रस की सृष्टि के लिए समर्पित है। वे मानो मानते हैं कि यदि साहित्य के द्वारा मानव के लिए रस की सृष्टि नहीं हुई तो उन्नततम विचार, आकर्षकतम शैली और कोमलतम कल्पना के बावजूद सब-कुछ सूखी रेत के समान है। प्रसाद के साहित्य-सर्जन के मूल में यह दृष्टि आदि से अतः तक साफ-साफ देखी जा सकती है।

प्रसाद का चिंतन अपनी ही भूमि व संस्कृति की मिट्टी में से प्राकृतिक ढंग से विकसित हुआ है। वे आत्मा और उसके आनंद में पूर्ण व सहज विश्वास रखते हैं। वे अपने चरम मूल्य में बद्धमूल होकर ही साहित्य-रचना की ओर प्रवृत्त हुए हैं।

प्रसाद की साहित्य-सृष्टि मूलतः रसात्मक है, अन्य तत्त्व उसमें यथास्थान रुचि व संस्कार के अनुरूप संयोजित हुए हैं। इस मूल रस-दृष्टि और उसकी सांस्कृतिक गहराई का मर्म ग्रहण किये बिना प्रसाद का यथार्थ मूल्यांकन नहीं हो सकेगा। फिर जीवन में विरसता है और यदि कला उसे सरस बनाने का आश्वासन देती है तो क्या यह अपने आप में एक महान् उपलब्धि नहीं। प्रसाद हमें रस का दान करते हैं (तुमुल कोलाहल कलह में मैं हृदय की बात रे मन) तो क्यों न उसे कृतज्ञतापूर्वक लिया जाय। याद रहे कि प्रसाद अफीम का नशा नहीं दे रहे हैं जैसा कि साहित्य या कला पर प्रायः आरोप रहता आया है। प्रसाद हमें चैतन्य का रस देते हैं। क्या ‘अरुण यह मधुमय देश हमारा’ और ‘हिमाद्रि तुग शृंग से’ कवि कोरी नींद और नशे का कवि हो सकता है ?

साहित्यिक इतिहास के अनुक्रम से देखने पर जान पड़ता है कि प्रसाद ने अपने स्वानुभूतिमयी प्रतिभा से भाव-चित्रण व रस-व्यञ्जना के क्षेत्र में एक नवयुग का द्वार खोला। संभवतः भक्तिकाल के बाद हमें इतने उदात्त भावों व गंभीर रसों का दर्शन नहीं हुआ,—रीतियुग में अवश्य अलंकृत सगीत से परिपूर्ण शुद्ध काव्य की भूमि पर हमने अमिश्रित काव्यानंद का अनुभव किया, पर उसमें कदाचित् वह प्रभाव नहीं था जो हमें अस्तित्व की सूक्ष्म और पावन ऊँचाइयों पर उठा ले जाता है। भारतेन्दु व द्विवेदी-युगों में हम अवश्य नये भाव-स्वरों से परिचित हुए, पर वे स्वर अभी आरंभिक ही थे। प्रसाद ने एक गंभीर रस-चेता के रूप में ऐसे पावनकारी भावों व तृप्तिकर रसों की सृष्टि की, जिन्हें हिंदी पाठक प्रायः भूल चुका था। इस प्रकार अन्य क्षेत्रों की तरह रस-चिंतन के क्षेत्र में भी प्रसाद की मौलिक देन है। शृंगार, शांत व वीर रस के निरूपण में प्रसाद अत्यधिक सफल रहे हैं। भाव-चित्रण के रूप में प्रसाद की देन अनूठी है। प्रसाद के निरूपित भावों का आस्वाद लेकर हिंदी पाठक नवीन रसाभ्यासों में दीक्षित हुआ है और उसकी काव्य-रुचिया अधिक सम्मार्जित व सूक्ष्म हुई हैं। इस प्रकार ऐतिहासिक व तात्त्विक दृष्टि से विवेच्य क्षेत्र में प्रसाद की देन अविस्मरणीय है।

संदर्भ

- 1 तैत्तिरीयोपनिषद् 2/7/1 3/6/5
- 2 चिन्तामणि, भाग 1, 'कविता क्या है ?' नामक निबन्ध ।
- 3 डॉ नगेन्द्र हिंदी ध्वन्यालोक, भूमिका, पृ 69 -70
- 4 वि देखिए—प्रो देवेन्द्रनाथ शर्मा भामह-विरचित काव्यालंकार पर हिन्दी भाष्य, भूमिका, पृ 47
- 5 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 71
- 6 वही, पृ 69 । डॉ नगेन्द्र ने भी 'रस' को ध्वनि से महत्तर बताया है—देखिए, ध्वन्यालोक (हिंदी अनुवाद) की भूमिका, पृ 69-70
- 7 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 71
- 8 वही, पृ 76
- 9 वही, पृ 72
- 10 वही, पृ 82
- 11 वही, पृ 76
- 12 Learn to look intelligently into the hearts of men Regard most earnestly your own heart Regard the constantly changing and moving life which surrounds you, for it is formed by the heart of men and as you learn to understand their constitution and meaning, you will by degrees be able to read the larger word of life —Light on the Path quoted from 'The Science of Emotions', by Dr Bhagwan Das
- 13 उद्बुद्ध कारणै स्वै स्वैर्बहिर्भाव प्रकाशयन् ।
लोके य कार्यरूप सोऽनुभाव काव्यनाट्ययो ॥ —विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, 1/132-133
- 14 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 68
- 15 ' तथाप्येतेषामसाधारणत्वमित्यन्यतमद्वयाक्षेपकत्वे सति नानैकान्तिकत्वमिति ।" —मम्मट
काव्यप्रकाश, चतुर्थ उल्लास ।
- 16 साहित्यदर्पण, 3/140
- 17 कामायनी मे चिता सर्ग, निर्वंद सर्ग ।
- 18 लहर मे 'अशोक की चिता' ।
- 19 स्कंदगुप्त ।
- 20 लहर, पृ 44 72 आसू, पृ 9, 35 प्रेम, पृ 7 16 ककाल, पृ 115, 179 194 तितली, पृ 262
- 21 आसू, पृ 38 41 45 लहर, पृ 44 ककाल, पृ 286, स्कंदगुप्त, पृ 89 ममता, पुरस्कार, नूरी व देवरथ कहानिया ।
- 22 चित्रा 174, झरना, पृ 25 आसू, पृ 36, 38, ककाल, पृ 195 आकाश, पृ 101
- 23 तितली, पृ 115, झरना, पृ 72, 74
- 24 चित्रा, पृ 84, स्कंदगुप्त, पृ 128, आसू, पृ 27, 70, चंद्रगुप्त, पृ 216, आकाशदीप, पृ 101
- 25 स्कंदगुप्त, पृ 128, लहर मे 'अशोक की चिता', ककाल, पृ 259 294, इरावती, पृ 79
- 26 अजातशत्रु, पृ 41, 78 जनमे, 29 31 स्कंदगुप्त, पृ 38, चंद्रगुप्त, पृ 142, 160, लहर, पृ 68, 69 ककाल, पृ 81 109, तितली, पृ 268
- 27 'चूड़ीवाली' कहानी, जनमे, पृ 108 लहर, पृ 75, ककाल, पृ 134, 251, 266
- 28 अजात, पृ 71, 85, कामा, पृ 16, 17 ककाल, पृ 172
- 29 कामायनी, चिता सर्ग, चित्रा, पृ 135
- 30 तितली, पृ 226, ककाल, पृ 35
- 31 'सदेह' कहानी ।
- 32 ककाल, पृ 276
- 33 तितली, पृ 184

- 34 ककाल, पृ 91
- 35 राज्यश्री, पृ 5
- 36 आसू, पृ 26, 30, 45
- 37 वही, पृ 52
- 38 ककाल, पृ 64
- 39 वही, पृ 28, 43
- 40 लहर, पृ 42, आसू, पृ 26, 30
- 41 वही, पृ 75, कानन, पृ 109
- 42 अजात, पृ 144
- 43 लहर, पृ 64
- 44 'देवरथ' कहानी, अजात, पृ 52 90, जनमे, पृ 109 111, स्कद, पृ 64, 66, चद्र, 144
- 45 निर्वेद सर्ग, आनंद सर्ग ।
- 46 पृ 9, 54, 61, 71, 75
- 47 पृ 42, लहर, पृ 41
- 48 मल्लिका का चरित्र ।
- 49 पृ 140, 141, 154
- 50 पृ 217
- 51 'सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्नकाशानन्दचिन्मय'—साहित्यदर्पण, 3/2
- 52 डॉ नगेन्द्र काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ 55 तथा भूमिका, पृ 10
- 53 वि देखिए—लेखक का शोधग्रन्थ 'आधुनिक कविता में प्रेम और सौंदर्य' की भूमिका तथा प्रथम प्रकरण ।
- 54 छान्दोग्योपनिषद् 1/6, बृहदारण्यक उप 1/2/4
- 55 भरत/नाट्यशास्त्र, अध्याय 6
- 56 ब्रजरत्नदास हिंदी नाट्य साहित्य (तृ स), पृ 182
- 57 चद्रगुप्त, पृ 110, 111, 112, 170 ।
- 58 स्कदगुप्त, पृ 15, 16 33 39 40, 61, 63 99 100 132 133
- 59 राज्यश्री, पृ 32, 33
- 60 जनमे, पृ 21, 37, 38, 49, 61, 66, 68
- 61 कामायनी, पृ 104
- 62 एक घूट, पृ 29, 30 31, 32 33
- 63 अजातशत्रु, पृ 49 50, 80, 81 103, 104 134 135
- 64 तितली, पृ 13, 23, 24, 50, 87, 154, 155, 163, 177, 182, 214, 272 278
- 65 इरावती, पृ 29, 70 74
- 66 ककाल, पृ 30, 31, 40, 41, 42, 196
- 67 चित्राधार, पृ 92 95, 97, 105, 119, 120
- 68 विशाख, पृ 17, 19, 21, 22, 25 27, 34 46, 47 48 49 50, 52, 58 62, 78, 80 81
- 69 ध्रुवस्वामिनी, पृ 9, 13, 16, 19 20 22, 24, 25, 32, 65 80, 84
- 70 कहानिया—आधी (पृ 8, 28), गुडा व ग्राम ।
- 71 उत्तर-रामचरित, 3/47
- 72 कालिदास अभिज्ञान शाकुन्तलम्, चतुर्थ अंक ।
- 73 धनजय दशरूपक, 4/82, विश्वनाथ साहित्यदर्पण, 3/323-25
- 74 नाट्यशास्त्र, अध्याय 6
- 75 साहित्यदर्पण, 3/222-225, तथा दशरूपक, 4/82
- 76 प्रेम ।
- 77 करुणा ।
- 78 लहर प्रलय की छाया ।
- 79 अजात ।

- 80 चद्र ।
- 81 स्कद ।
- 82 चद्र ।
- 83 तितली—लदन का जीवन ।
- 84 ककाल ।
- 85 काव्य और कला तथा अन्य निबध, पृ 138
- 86 प्रतिध्वनि, पृ 36
- 87 वि देखिए—आचार्य रामचद्र शुक्ल के 'उत्साह' और 'क्रोध' नामक निबध (चिन्तामणि, भाग 1 तथा डॉ सत्यदेव चौधरी, 'काव्यशास्त्रीय निबध' में देखिए सख्या 12
- 88 स्कद, पृ 25, 37 48 79 101 114 127 136 137 142 144, 152
- 89 चद्र, पृ 80, 92 94 103 114, 120 152 158 192, 196
- 90 शेरसिंह का शस्त्र-समर्पण, पेशोला की प्रतिध्वनि, प्रलय की छाया, पृ 63
- 91 महाराणा का महत्व, पृ 5, 6, 10
- 92 कानन-कुसुम, पृ 90, 106, 108, 121
- 93 चित्राधार, पृ 13 38, 41, 42 53 65 85
- 94 इरावती, पृ 46, 57
- 95 मधुबन, तितली, विजय आदि पात्र व्यवहार-जगत के व जीवन-समर के जीवत व सतत जाग्रत वीर हैं ।
- 96 चित्तोङ्ग-उद्धार (छा, 63), गुडा (इन्द्रा, पृ 96, 97, 106), (आधी, पृ 52, 57), आकाशदीप' आदि कहानियो मे ।
- 97 आचार्य वाजपेयी जी की सम्मति से स्कदगुप्त के चरित्र की तुलना में, चद्रगुप्त का वीरत्व 'वीरत्व और कोरा वीरत्व' है ('जयशकर प्रसाद', पृ 164) । हम भी इस धारणा का समर्थन करना चाहेगे और साथ ही यह भी जोड़ना चाहेगे कि 'चद्रगुप्त' मे चद्रगुप्त की वीरता का लेखक अपनी ओर से जितना कथन करता है उतना स्वयं चद्रगुप्त के कार्य-व्यापारों से नहीं प्रकट होता । एकाध दृश्य अवश्य अपवाद-रूप हैं । उसकी तुलना में स्कद की वीरता जीवन की व्यक्तिगत परिस्थितियों मे से अधिक चमक उठी है । चद्रगुप्त के सामने जीवन की कोई खास व्यक्तिगत समस्या या वैषम्य भी नहीं है ।
- 98 सरदार पूर्णसिंह का लेख—'सच्ची वीरता' ।
- 99 रामबहोरी शुक्ल काव्य-प्रदीप, पृ 82-83
- 100 साहित्य-दर्पण, 3/235-238
- 101 नाट्यशास्त्र, अध्याय 6
- 102 वही ।
- 103 काव्यप्रकाश, अध्याय 4 सूत्र 47
- 104 नाट्यशास्त्र, अध्याय 6 । ऐसी भी मान्यता है कि यह भरत के नाट्यशास्त्र मे प्रक्षिप्त अंश है ।
- 105 अभिनव भारती, अध्याय 6
- 106 'शम' और 'निर्वेद' में मम्मट ने स्पष्ट भेद नहीं किया । गुणचद्र रामचद्र ने 'शम' को स्थायी भाव और 'निर्वेद' को संचारी माना है ।
- 107 डॉ नगेन्द्र 'कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ' में तद्विषयक लेख ।
- 108 डॉ गणपतिचद्र गुप्त 'प्रसाद-साहित्य का मूल भाव' (लेख), जनभारती (कलकत्ता), 'प्रसाद अंक', भाग 1
- 109 साहित्यदर्पण, 3/251-253
- 110 अभिनव भारती, अध्याय 6 पृ 641
- 111 अजात. पृ 27 117, 143 अनद देवी-विरुद्धक, स्कद, देवकी-बिंबसार का प्रेम अजात के लिए, चद्र, पृ 166, 218, जनमे मे माणवक-मणिमाला का स्नेह ।
- 112 द्रष्टव्य—करुणालय, कामायनी (श्रद्धा-मनुकुमार), चित्रा पृ 37, 40, 62, 63, 64, 70
- 113 ककाल, पृ 149, 150 151, 169, 232, 258, 261, 267, 269, 270, 271, 298, तितली, पृ 7, 42, 45, 70, 276, 277

- 114 सालवती, नीरा, करुणा की विजय, आधी, गूदड़ साईं, हिमालय का पथिक, ममता, मधुआ, बेड़ी, भीख में, अनबोला, देवदासी, रमला आदि ।
- 115 सेठ कन्हैयालाल पोद्दार, काव्य कल्पद्रुम (रसमञ्जरी), पृ 243-244
- 116 'संपूर्णानन्द अभिनदन ग्रंथ' में प करुणापति त्रिपाठी का लेख ।
- 117 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' में 'रस' नामक निबन्ध ।
- 118 वही, पृ 5, 6
- 119 वही, पृ 4
- 120 स्कंदगुप्त, पृ 37, 52 70, 76, 78, 79, 80 92, 94, 95, 128 150
- 121 चंद्रगुप्त, पृ 55 56 57 59, 60 80, 92, 94, 103, 114 120, 136 143, 152, 158, 192, 193, 194 196
- 122 जनमेजय का नागयज्ञ, पृ 89, 118
- 123 राज्यश्री, पृ 52
- 124 ककाल, 4 18
- 125 तितली की सेवाएँ ।
- 126 लहर, पृ 24
- 127 कानन, पृ 104
- 128 महाराणा प्रताप का चरित्र ।
- 129 चित्रा, पृ 66
- 130 सिकंदर की शपथ, आकाशदीप, गुडा आदि कहानियाँ ।
- 131 आचार्य शुक्ल की 'चिंतामणि' में 'उत्साह' नामक निबन्ध ।
- 132 काव्य महा, पृ 17 चित्राधार, पृ 15, कानन-कुसुम, पृ 63, 73 झरना, पृ 54 आसू, पृ 17, 43 74
- 133 नाटक—एक घूट, पृ 42, विशाख, पृ 12 28, जनमेजय का नागयज्ञ, पृ 82, अजातशत्रु, पृ 60, स्कंदगुप्त, पृ 111 155
- 134 उपन्यास—ककाल, पृ 70, 237, 278, 290 291, तितली पृ 71 इरा, पृ 63
- 135 कहानियाँ—प्रतिध्वनि, पृ 13, 49 छाया, पृ 31 38 72 आकाशदीप, पृ 95 (देवदासी), पृ 101 (समुद्र-सतरण), आधी, इन्द्रजाल, पृ 104 (गुडा), 35 (नूरी), पृ 81 (चित्रवाले पत्थर) ।
- 136 कानन-कुसुम, पृ 23 आसू, पृ 12
- 137 वही, पृ 39 लहर, पृ 61, आसू, पृ 21 39, 51, झरना, पृ 10 41 53, 55
- 138 लहर, पृ 46 61, आसू, पृ 29, 32, 66
- 139 लहर, पृ 45 47
- 140 वही, पृ 45
- 141 आसू, पृ 23
- 142 लहर, पृ 42
- 143 आसू, पृ 33
- 144 वही, पृ 21
- 145 हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ 835

तृतीय प्रकरण

प्रसाद-साहित्य में विचार, दर्शन और समस्याएं

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-संगति व नामकरण

यद्यपि साहित्य (ललित) मुख्यतः मनोभावो के परिष्कार और रस-संचार का क्षेत्र है, किंतु वह बुद्धि से भी सर्वथा असंबद्ध नहीं है। भरत ने नाटक के द्वारा बुद्धि-विवर्द्धन होने के तथ्य की ओर संकेत किया है।¹ वस्तुतः बुद्धि का परित्याग करके केवल भाव की उपासना तो उन्माद-मात्र ही है। आज के बौद्धिक युग में तो साहित्य में उसका स्थान और महत्त्व और भी असंदिग्ध है। अतः श्रेष्ठ व प्राणवान् साहित्य में अन्य मूर्धन्य तत्त्वों की तरह बुद्धि-तत्त्व का भी समावेश रहता है। कला के विविध अंगों के विन्यास में अतः सलिला की तरह कलाकार की सूक्ष्म बौद्धिक चेतना सजग-अलक्षित रूप में अनवरत रूप से गतिमान रहती है। साहित्य में बुद्धि का यह सूक्ष्म या गूढ़ अलक्षित विनियोग तथा साहित्य की प्रक्रिया व लक्ष्य, कलात्मक साहित्य को दर्शन, अर्थशास्त्र, विज्ञान (जहां बुद्धि प्रमुखतः रहती है) से पृथक् कर उसके स्वतंत्र व विशिष्ट अस्तित्व की स्थापना करते हैं। तात्पर्य यह है कि बुद्धि नाम की वृत्ति का साहित्य से भी घनिष्ठ संबंध है, अतः प्रसाद के समग्र अध्ययन की दृष्टि से उन विषयों को लेना भी अनिवार्य है जो बुद्धि से स्फुरित या प्रेरित होकर ही विशेष महत्ता को प्राप्त होते हैं।

साहित्य में 'बुद्धि-तत्त्व' कदापि निदनीय नहीं, क्योंकि वह सार्वभौम ज्ञान-चेतना का व्यक्ति-केन्द्र में अवस्थान है। शुद्ध बुद्धि सृष्टि के गूढ़ तत्त्वों को समझने में अथवा जीवन को सार्थक व उन्नत बनाने में नियोजित होती है। सुदूर तर्क-वितर्क करने वाली सूक्ष्म बुद्धि अधिकार का नाश करने वाली है। यह बोध या प्रकाश है। ऐसी ही वरेण्य बुद्धि विचारों को वैभव प्रदान करके, व्यक्तित्व को एक धार देती है। काव्य या साहित्य में भी उसका महत्त्वपूर्ण स्थान है। हा, उसका किस रूप में और कितना उपयोग हो, यह प्रश्न दूसरा है।

इस प्रकरण में विचार, दर्शन व समस्याएं—इन तीनों को एकसाथ रखने का आधार है इनमें सामान्य रूप से प्रयुक्त वह बुद्धितत्त्व, जिसके द्वारा ये तीनों परस्पर अनुस्यूत हैं। यों तो 'दर्शन' शब्द अत्यंत व्यापक है और विचार का प्रत्येक स्थूल-सूक्ष्म विषय, चिंतन-मनन की चरम परिणति में, 'दर्शन' की सज्ञा अनिवार्यतः ग्रहण कर लेता है, पर हमने 'विचार' के अतर्गत सामान्यतः साहित्यिक, सामाजिक और सांस्कृतिक विषयों के व्यावहारिक पक्षों को ही रखा है। 'दर्शन' में जीवन के उन तत्त्व-चिंतनात्मक विषयों को लिया है जो अधिमानव-शास्त्र के क्षेत्र में पर्यवसित होकर शाश्वत महत्त्व के हो जाते हैं, मानव-जीवन की सब शाखाओं का जिनमें

परस्पर घनिष्ठ मिलन होता है, और सश्लेषण की प्रक्रिया से जिनके द्वारा जीवन की सार्वलौकिक आधारभूत एकता का उद्घाटन होता है। 'समस्या' के अतर्गत हमने प्रमुखतः उन सामयिक व व्यावहारिक ज्वलत विषयों को लिया है जो लेखक के सामने प्रस्तुत प्रश्न के रूप में बौद्धिक समाधान के लिए चुनौती बनकर खड़े हैं।

प्रसाद-साहित्य में विचार-सामग्री के विविध स्रोत

प्रबंध में यथास्थान कहा जा चुका है कि भाव और विचार दोनों को एक-दूसरे से सर्वथा पृथक् करना असंभव है, क्योंकि दोनों मन की, जो भाववृत्ति या बोधवृत्ति की सम्मिलित सज्ञा है, सश्लिष्ट उपज हैं।

प्रसाद ने सामान्यतः अपने साहित्य में विचारों को शब्द की लक्षणा और व्यंजना शक्तियों के सहारे आस्वाद्य भाव और रमणीय कल्पना-चित्रों के रूप में ही प्रस्तुत किया है, किंतु अनेक स्थलों पर उन्होंने विचारों को इतिवृत्तात्मक, तथ्यात्मक या अभिधात्मक कथन के निरावृत रूप में भी प्रस्तुत किया है। इस प्रकार के विचारों का प्रत्यक्ष कथन निम्नलिखित रूपों में देखा जा सकता है

- (1) रचनाओं की 'भूमिका' के रूप में,
- (2) शुद्ध विचारात्मक निबंधों में,
- (3) सूक्तियों व शाश्वत तथ्य-कथन के रूप में, तथा
- (4) उपन्यासों व कहानियों में पात्रों के संवादों के आरंभ में या अंत में लेखक द्वारा की जाने वाली टीका, या परिस्थिति आदि के निर्देश के रूप में।

पर प्रसाद ने अपने विचारों को अधिकांशतः, कला की मांग के अनुसार, परोक्ष रूप में ही ध्वनित किया है—यथा, कथात्मक कृतियों के परिणाम या परिसमाप्ति के स्वरूप के द्वारा, संवादों में लीन विविध विचारधाराओं के पक्षधर पात्रों की चरम वैचारिक स्थिति के द्वारा, तथा अपनी विशाल पात्र-सृष्टि के अधिकांश पात्रों की जीवन-परिणति की व्यापक स्थिति या स्वरूप द्वारा।

इन सभी साधन-स्रोतों पर दृष्टि रखते हुए अब हम प्रसाद के विचारों का आकलन कर उनके बौद्धिक उत्कर्ष-बिंदु को देखने का प्रयत्न करेंगे।

साहित्य में बुद्धि-तत्त्व की आवश्यकता और महत्त्व

बुद्धितत्त्व की साहित्य में अनिवार्य आवश्यकता है। वस्तु-व्यापारों का सजग निरीक्षण, तथ्यों का आकलन व परस्पर संबंध-स्थापन, कलात्मक प्रभावोत्पत्ति की दृष्टि से रचना में साहित्य-तत्त्वों का सुंदर अनुपात में विवेकपूर्ण संयोजन, कला पक्ष (अलंकार-विधान) अभिव्यक्तिगत चारुता शब्द-चयन, पद-प्रयोग, रूप-विन्यास, उचित छंद-निर्धारण आदि) का निर्माण, समस्याओं का निदान, विश्लेषण व समाधान, चरित्र-सृष्टि व वस्तु-विधान आदि विविध क्रियाकलापों में बुद्धि-तत्त्व की महिमा का प्रसार है। अवश्य ही कभी-कभी केवल भावुकता मात्र के दीप्त उच्छ्वसन से भी, सहज प्रेरणा के आवेग में, विशिष्ट आंतरिक, बौद्धिक व मनोवैज्ञानिक परिस्थितियों के सघट्ट से, अत्यंत मूल्यवान् कृति का जन्म हो सकता है, किंतु अधी भावुकता से अनिवार्यतः श्रेष्ठ परिणामों की सदा ही आशा ('कला कला के लिए') के सिद्धांत के परिष्कृत रूप

को मानते हुए भी) करना अराजकता को ही प्रश्रय देना होगा। ससार की सर्वश्रेष्ठ गीतात्मक कृतियों का बौद्धिक विश्लेषण करने पर भी उनकी तह में एक व्यवस्था, नियमन व अन्विति दिखायी पड़ेगी, वस्तुतः इन्हीं तत्त्वों या उपकरणों से ही (भावना और चितन की विशृंखलता व अराजकता से नहीं) वे रचनाएँ शाश्वत मूल्य की रमणीय कृतियाँ बन सकी हैं। हा, स्थूल बुद्धि के नियम-निर्धारण और उनकी परिपालना से भी यह कदापि संभव नहीं होगा। कलाकार की सूक्ष्म बुद्धि अपनी मर्यादा में रहकर अपने ढंग से भाव और अनुभूति के शासन में रचना को सुगढ़, सुदौल, अन्वितिपूर्ण, आभावान् व टिकाऊ बनाती है। इतना होने पर भी, यह ध्यान रखने की बात है कि, कला और साहित्य दर्शन-विज्ञान की तरह शुद्ध बौद्धिक प्रयास भी नहीं है। अतः बुद्धि के उपयोग की भी एक मर्यादा व अनुपात है। साहित्यकार का मुख्य कार्यक्षेत्र भावना का जगत् ही है। भाव-सृष्टि का सफल दायित्व-निर्वाह करने के लिए ही अपेक्षित बुद्धि-तत्त्व स्वीकार्य हो सकता है। सुख-दुःख की साहित्यिक अभिव्यक्ति मात्र से ही जो सर्जक संतुष्ट हों उनकी बात दूसरी है, अन्यथा बुद्धि को जैवी विकासक्रम में उपलब्ध एक बहुमूल्य मानवीय संपदा मानने वाले, जगत् और जीवन के प्रति सजग-प्रबुद्ध कलाकार के लिए बुद्धि का प्रयोग अपनी रचना में, उसके विविध रूपों व स्तरों में, अनिवार्य है। साहित्य में बुद्धि-तत्त्व का यह उपयोग भाव या रस-तत्त्व पर हावी होने के लिए नहीं, किंतु इनके स्वच्छ विन्यास और प्रभविष्णुता-वृद्धि के लिए ही होना चाहिए। साहित्य-चर्चा के सदर्थ में बुद्धि शब्द आजकल कुछ हेय समझा जाने लगा है, किंतु यह सार्वभौमिक बुद्धि (Universal Intelligence) अपने परिष्कृत रूपों में मानव के लिए एक महत् वरदान है। यह वह सूक्ष्म चेतना है जिसका आलोक और माधुर्य मानव-जीवन और साहित्य को एक विशिष्ट मोहकता प्रदान करता है। जानने का मानस-व्यापार जिस शक्ति से होता है वह बुद्धि ही है। हम सब जानना चाहते हैं। प्रकृति व मानस-जगत् ही हमारे जानने के मूल विषय हैं। पर बुद्धिपूर्वक जानना ही वास्तव में जानना है। यह जानना विकास-क्रम के अनुपात में होता है। कवि ही वस्तुतः सबसे अधिक जिज्ञासु ज्ञानवान् है, क्योंकि उसकी जिज्ञासा बड़ी गहरी होती है, वह जड़-चेतन, सूक्ष्म-स्थूल सबको मर्म के साथ जानना चाहता है। यह जानना एक महत् क्रिया है जो बुद्धि द्वारा संपादित होती है। स्पष्ट है कि ऐसी बुद्धि (जिसके कई स्तर हैं) ललित सर्जन में भी बाधक न होकर सहायक या साधक ही सिद्ध होती है।

साहित्य में बुद्धि-तत्त्व का प्रकाश प्रच्छन्न रूप से अनेक स्थलों पर होता है, किंतु विचार, दर्शन और समस्याओं के धरातल पर वह सर्वाधिक भास्वर या मुखर रहता है।

बुद्धि विचार के लिए आवश्यक है। जिसके पास बुद्धि होती है, केवल वही गंभीर व स्वच्छ विचार कर सकेगा। पर केवल विचार करना ही पर्याप्त नहीं, सम्यक् रीति से, आत्मचेता बनकर, जिज्ञासापूर्वक व्यापक ढंग से विचार करके, विचारों की उपलब्धि को कला की पद्धति से साहित्य में उतारना ही बुद्धि का सर्वोपरि कलात्मक उपयोग है।

तात्पर्य यह कि बुद्धि-तत्त्व का शुद्ध व ललित साहित्य में भी अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान है। हा, साहित्य-रूप या विधा के भेद से उसकी मात्रा अवश्य न्यूनाधिक होती रहती है। शुद्ध विचारात्मक निबन्ध और गीत—शुद्ध साहित्य की इन दो सुदूरवर्ती विधाओं में बुद्धि विनियोग के अनुपात के द्वारा यह स्पष्ट है। आत्मलय वाले गीत में प्रत्यक्षतः बुद्धि का प्रयोग भले ही न जान पड़े, किंतु गीत की अनुभूति-सामग्री (सूक्ष्मतम ही सही) के सचयन, व्यवस्थापन, तथा कला-पक्ष के विन्यास में कवि के अवचेतन मन में अप्रकट रूप से चलने वाले सूक्ष्म

बुद्धि-व्यापार का अस्तित्व असदिग्ध है। निबध और गीत की अतरावर्तिनी सभी विधाओं में रचना की आकृति-प्रकृति के अनुसार विभिन्न मात्रा में बुद्धि का प्रयोग होता है। फिर, मनोविज्ञान के अनुसार भी तो भाव-वृत्त बोध-वृत्त के भीतर ही अपनी सत्ता रखते हुए सक्रिय रहता है, बुद्धि से असंपृक्त भावना अकल्पनीय है। बोध-वृत्ति से पुष्प का परिज्ञान हुए बिना पुष्प के प्रति आह्लाद की अनुभूति असंभव है। इस प्रकार साहित्य में बुद्धि का स्थान सुरक्षित है। यह दूसरी बात है कि बुद्धि का स्वरूप, स्तर व परिमाण कला-साहित्य की प्रकृति से ही नियंत्रित होता है। सामान्यतः बुद्धि विकल्पात्मक ही होती है, वह नीर-क्षीर विवेक, विश्लेषण व भेदीकरण में ही अपनी सत्ता सार्थक करती है। पर काव्य अथवा कला का क्षेत्र विकल्प और विज्ञान का न होकर सकल्पात्मकता का है, अतः साहित्य में बुद्धि के एक विशेष पक्ष या रूप का ही स्वीकार होता है। जो हो, ललित साहित्य सजग बुद्धि से आवश्यकतानुसार न्यूनाधिक सबध अवश्य रखता है। प्रसिद्ध रहस्यवादी कवि यीट्स भी काव्य में बुद्धि की सत्ता को आवश्यक मानते हैं।

विचार बुद्धि की ही क्रिया है। अतः बुद्धि की कुछ तात्त्विक चर्चा आवश्यक है। भारतीय दर्शन में बुद्धि जड़ कही गयी है। पर चैतन्य आत्मा से अनुप्राणित बुद्धि की महिमा सर्वत्र गायी गयी है। डॉ. मुशीराम शर्मा ने बताया है कि ऋग्वेद में ऐसी बुद्धि को 'प्रथमज्ञा' कहा है जो ऋतु की सर्वप्रथम उपजी सतति है, जिसके प्राप्त होते ही वाङ्मय के समस्त विस्तृत विषय समझ में आ जाते हैं। साख्यशास्त्र, न्याय-वैशेषिक व प्रत्यभिज्ञा दर्शन से भी बुद्धि का स्वरूप-बोध होता है। साख्य के अनुसार बुद्धि जड़ है और वह प्रकृति के अतर्गत है। पुरुष का चैतन्य बुद्धि के दर्पण पर प्रतिबिंबित होता है, तभी हम किसी वस्तु का वास्तविक अनुभव कर सकते हैं। बुद्धि चैतन्य के प्रकाश को पाकर ही अपना प्रतिबिम्ब वस्तु पर फेकती है। बुद्धि स्वयं निष्क्रिय है। न्याय-वैशेषिक दर्शन मूलतः आत्मा की सत्ता को सिद्ध करने में तत्पर दर्शन है। उनमें भी बुद्धि के स्वरूप पर विचार किया गया है। केशव मिश्र की 'तर्कभाषा' में बुद्धि की व्याख्या की गयी है—“अर्थ प्रकाशो बुद्धिः। नित्याऽनित्या च। ऐशी बुद्धिनित्या, अन्यदीया त्वनित्या”² अर्थात् अर्थ का प्रकाश (ज्ञान) 'बुद्धि' है। वह नित्य और अनित्य, दो प्रकार की है। ईश्वर की बुद्धि या ज्ञान तो नित्य है और अन्य अनित्य। प्रत्यभिज्ञा दर्शन में स्वतंत्र स्वभाव वाले विश्वोत्तीर्ण परम शिव की पांच विशिष्ट शक्तियों में एक शक्ति है—ज्ञानशक्ति। यह ज्ञानशक्ति की ही सृष्टि-विकास-लीला में उन्मीलन या अवरोहण-क्रम में जीवों को प्राप्त होती है। यह ज्ञानशक्ति ही जीवों की बुद्धि में आविर्भूत होकर चैतन्य का प्रकाशन करती है।

प्रसाद के साहित्य का अनुशीलन करने पर यह स्पष्ट विदित होता है कि विचार-तत्त्व प्रसाद की दृष्टि में साहित्य का एक अत्यंत महत्वपूर्ण तत्त्व है। प्रसाद ने किस प्रन्ति या से और क्या-क्या विचार प्रस्तुत किये हैं, यह हम विस्तार से आगे देखेंगे। सिद्धांत रूप में साहित्य में विचार का महत्व सभी श्रेष्ठ आलोचकों ने मात्राभेद से स्वीकार किया है।

धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष की सतुलित जीवन-दृष्टि रखने वाले भारत में कला-जगत् में भी प्रत्येक महत्वपूर्ण उपकरण का पदयोग्यतानुसार समायोजन किया गया है। कला यहाँ उन्माद या बहक की वस्तु न होकर सर्वोच्च कोटि के आनंद की सिद्धि का माध्यम मानी गयी है। फलतः काव्य में भी अन्य महत्वपूर्ण तत्त्वों के साथ विचार-तत्त्व भी रस व व्यञ्जना की

शाखा में गृहीत हुआ है। भरत ने ही बुद्धि के महत्त्व की सूचना दे दी है।³ राजशेखर ने बुद्धि के तीन भेद करते हुए काव्य में बुद्धि-तत्त्व की व्याप्ति को ही निर्दिष्ट किया है।⁴ अभिनव के गुरु आचार्य भट्टतौत ने भी दर्शन व वर्णना को काव्य के लिए आवश्यक ठहराया है।⁵ 'ध्वन्यालोक' में आनन्दवर्द्धन ने भी विचार को स्थान दिया है।⁶ महाकवि तुलसी ने समग्र काव्य की योजना का रूपक बाधते हुए बुद्धि का महत्त्व इस पंक्ति द्वारा स्पष्ट निर्दिष्ट कर दिया है—“जो बरसइ वर बारि विचार। होइ कवित मुकुतामनि चार।”⁷ श्री कुप्पुस्वामी शास्त्री ने भी भारतीय काव्यशास्त्र की दृष्टि से बुद्धि या विचार का महत्त्व प्रतिपादित किया है।⁸

इसी प्रकार, पाश्चात्य लेखकों ने भी काव्य-साहित्य में विचार का महत्त्व स्वीकार किया है। प्लेटो ने इसे सर्वोपरि महत्त्व दिया है।⁹ अरस्तू ने अपनी त्रासदी के विवेचन में विचार तत्त्व को आधारभूत तत्वों में परिगणित कर तथा साहित्य के विचार-प्रयोग के विविध क्षेत्रों का निर्देश करते हुए उसकी सूक्ष्म एवं विस्तृत विवेचना की है।¹⁰ कार्लायल ने तो कविता की परिभाषा में ही कहा है कि हम काव्य को सगीतात्मक विचार कहेंगे।¹¹ ऐंटविसल ने स्पष्ट स्वीकार किया है कि कवि की चेतना अन्य बातों के साथ विचार के प्रति भी अधिक तीव्र-सजग रहती है।¹² उनकी दृष्टि में महान्-कवि विचार और भावना के क्षेत्र में अज्ञातपूर्व (untrod) विचार और सवेदना (feeling) का अवगाहक (explorer) है।¹³ वह अपनी किसी दिव्य या उदात्त शक्ति से कल्पना-दृष्टि के द्वारा वस्तुओं की वास्तविक सत्ता को देखता है, और वह उनको महान् सिद्धांतों से सबधित दर्शाता है जो समस्त विचार और जीवन का नियंत्रण करते हैं।¹⁴ अन्य स्थानों पर भी उन्होंने महाकाव्य, नाटक, वर्णनात्मक काव्य में विचारों से कवि का घनिष्ठ सबध बताया है।¹⁵ मैथ्यू आर्नल्ड तथा वड्सवर्थ भी विचारों के महत्त्व को पूरी स्वीकृति देते हैं।¹⁶ प्रो एबरक्राबी ने भी काव्य और नाटक की प्रक्रिया के निरूपण में विचारों को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है।¹⁷

आधुनिक पाश्चात्य पंडितों ने भी साहित्य में विचार या बुद्धि का महत्त्व स्वीकृत किया है। ब्रैडले ने काव्य के निर्माता तत्वों में विचारों को भी स्वतंत्र रूप से परिगणित किया है।¹⁸ टी एस इलियट काव्य में ऐंद्रिय सवेदना के माध्यम से विचार को भावना में रूपांतरित करने के ही पक्षपाती है।¹⁹ कालरिज,²⁰ प्रो एबरक्राबी,²¹ वर्सफोल्ड,²² एम एच एब्रेस,²³ रिचर्ड्स²⁴ आदि प्रमुख विचारकों ने भी काव्य में विचार-तत्त्व का स्थान व महत्त्व भली भांति आका है।

प्रसाद-साहित्य में विचार और दर्शन : विश्लेषण

प्रसाद के वैचारिक विषयों की परिधि

प्रसाद ने अनेकानेक विषयों पर अपने विचार व्यक्त किये हैं। उनके कुछ प्रमुख या आधार-भूत विचार तो उनके समस्त साहित्य में स्नायु-जाल बनकर बिछे हुए हैं, जो या तो पात्रों के जीवन-व्यापारों में चरितार्थ हुए हैं या सवादों के बीच विवेचित हुए हैं या कृतियों के उपसहारों में ध्वनित हुए हैं। नारी, प्रेम, विवाह, गृहस्थ, कुटुंब, समाज, व्यक्ति, मानव, ससार, पृथ्वी, जीवन, राष्ट्र व राष्ट्रीयता, जातीय स्वाभिमान, मानव-हृदय के विशिष्ट गुणों—करुणा, दया, क्षमा, सहानुभूति, शौर्य, उदारता, सेवा, श्रद्धा, गाभीर्य, प्रायश्चित, सरलता, सतोष, विवेक, धैर्य

आदि—की महिमा का गान व उनका पोषण—सर्वर्द्धन, स्त्री-पुरुष सबध, सतान, आत्मा, सभ्यता-संस्कृति, ईश्वर, पाप-पुण्य, रूप-सौंदर्य, सत्य-असत्य, मुक्ति-बंधन, प्रार्थना-तपस्या, भौतिक विभूति, स्वास्थ्य, आनंद, मानव-सुख, प्रकृति, कवि, कवित्व, कवि-जीवन, नियति, परिवर्तन, ज्ञान-विवेक, चरित्र, शील-सदाचार, सामाजिक शिष्टाचार, पर्व-उत्सव, आतिथ्य, आस्तिकता, नास्तिकता, राग-विराग, जीवन-कला, युद्ध और शांति, नवीन-प्राचीन, सग्रह-भोग, ग्राम जीवन व नगर जीवन, शासन, अपराध-दंड, रक्त-शुद्धि, नियम-न्याय, उत्कोच, सदाचार, यथार्थ, आदर्श स्वर्ग-नरक, श्रेय-प्रेय, कर्तव्य-अधिकार, व्यवहार-कुशलता, प्रगति-परंपरा, संस्था और संस्थावाद, शिक्षा व शिक्षा-प्रणाली, मानवता, उन्नति-अवनति, राष्ट्रीयता-अंतर्राष्ट्रीयता, आदिशक्ति, कर्म, ज्ञान, भक्ति, धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष, यज्ञ, कर्मवाद-अवतारवाद, अमानुषिकता, इन्द्रिय-सौख्य, निर्वाण-पुनर्जन्म, प्रार्थना-आराधना, विधि-निषेध, आत्म-हत्या, दर्शन, इतिहास, साहित्य, संस्कृति, शिल्प, कला, विश्वैक्य, या मानवैक्य, आस्था आदि अगणित विषयों का समावेश प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से, संक्षेप में या विस्तार में, कथन के द्वारा, व्यंजना के द्वारा या जीवन-व्यापारों के माध्यम से चरितार्थ रूप से प्रसाद की बौद्धिक चेतना की सजगता, व्यापकता और सतत क्रियाशीलता का परिचायक है। 'कामायनी', 'ध्रुवस्वामिनी', 'कामना', 'तितली', 'ककाल', 'इरावती' व अनेक कहानियाँ ('देवरथ', 'सालवती', 'घीसू', 'विराम-चिह्न', 'नरी', 'छोटा जादूगर', 'मधुआ', 'बेड़ी' आदि) तथा 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध'—ये रचनाएँ शुद्ध बौद्धिक या वैचारिक चेतना की दृष्टि से प्रसाद-साहित्य की अनमोल निधि हैं।

प्रसाद ने अपने अनेक सुनिश्चित व स्वानुभूत विचारों को अत्यंत मार्मिक व प्रभावशाली सूक्तियों के परिनिष्ठित रूप में भी यत्र-तत्र प्रस्तुत किया है, जिससे प्रसाद के चिंतन की स्पष्टता, स्थिरता, गाम्भीर्य व प्रखरता का परिचय मिलता है। लघु सीमा में और कलात्मक सौष्ठव के साथ प्रस्तुत ये सूक्तियाँ शाण पर चढ़ी मणियों-सी चमकीली हैं।

उदाहरणार्थ

'ककाल' से

- 1 दुःख की राते जाड़े की रात में भी लबी बन जाती है। (पृ 56)
- 2 वैभव का पर्दा बहुत मोटा होता है। (पृ 63)
- 3 क्षणिक उमंग में आकर हमें वह काम नहीं करना चाहिए जिससे जीवन के कुछ ही लगातार दिनों के पिरोये जाने की सभावना हो, क्योंकि उमंग की उठान नीचे आया करती है। (पृ 74)
- 4 सब अभिनय सबके अनुकूल नहीं होते। (पृ 94)
- 5 स्त्रियाँ ही स्नेह की विचारक हैं। (पृ 133)
- 6 जिसको सब कहते हुए छिपाते हैं, जिसे अपराध कहकर कान पकड़कर स्वीकार करते हैं वही तो—जीवन का यौवन-काल का ठोस सत्य है। (पृ 176)
- 7 सब सुख सबके पास एकसाथ ही नहीं जाते, नहीं तो विधाता को सुख बाटने में बड़ी बाधा उपस्थित हो जाती। (पृ 206)

- 8 कगाल धन का आदर करना नहीं जानते । (पृ 208)
- 9 सुख के दिन बड़ी शीघ्रता से खिसकते हैं । (पृ 212)
- 10 क्षमा में भगवान् की शक्ति है, उनकी अनुकंपा है । (पृ 237)
- 11 नारी जाति का निर्माण विधाता की एक झुल्लाहट है । (पृ 243)
- 12 स्त्री का हृदय प्रेम का रगमच है । (पृ 246)
- 13 ससार अपराध करके इतना अपराध नहीं करता, जितना यह दूसरो को उपदेश देकर करता है । (पृ 270)
- 14 सभ्यता सौंदर्य की जिज्ञासा है । (पृ 283)
- 15 कौन जानता है कि ईश्वर को खोजते-खोजते कब किसे पिशाच मिल जाता है । (पृ 288)
- 16 जगत् की एक जटिल समस्या है—स्त्री-पुरुष का स्निग्ध मिलन । (पृ 288)
- 17 मानव स्वभाव है वह अपने सुख को विस्तृत करना चाहता है । और भी, केवल अपने सुख से ही सुखी नहीं होता, कभी-कभी दूसरों को दुखी करके, अपमानित करके, अपने मान को, सुख को प्रतिष्ठित करता है । (पृ 47)
- 18 कोई भी स्वार्थ न हो, किंतु अन्य लोगों को कलह से थोड़ी देर मनोविनोद कर लेने की मात्रा मनुष्य की साधारण मनोवृत्ति में प्रायः मिलता है । (पृ 54)
- 19 दूसरो से वही बात सुनने पर, जिसे कि अपनों से सुनने की आशा रहती है, मनुष्य के मन में एक ठेस लगती है । (पृ 81)
- 20 सहनशील होना अच्छी बात है, परंतु अन्याय का विरोध करना उससे भी उत्तम है । (पृ 155)
- 21 अपनी किसी भी वस्तु की प्रशंसा कराने की साध बड़ी मीठी होती है न ? चाहे उसका मूल्य कुछ भी न हो । (पृ 159)
- 22 मनुष्य के भीतर जो कुछ वास्तविक है, उसे छिपाने के लिए जब वह सभ्यता और शिष्टाचार का चोला पहनता है तब उसे सम्हालने के लिए व्यस्त होकर कभी-कभी अपनी आखों में ही उसको तुच्छ बनना पड़ता है । (पृ 175)
- 23 प्रेम, मित्रता की भूखी मानवता । बार-बार अपने को ठगाकर भी वह उसी के लिए झगड़ती है । झगड़ती है, इसलिए प्रेम करती है । (पृ 260)

‘इरावती’ से

- 24 चरित्रों से मनुष्य नहीं बनते । मनुष्य चरित्रों का निर्माण करते हैं । (पृ 89)
- 25 जब जीवन का केवल एक पार्श्व चित्र ही उपस्थित होकर मनुष्य की दुर्बलता को उसकी अन्य सभावनाओं से ऊपर कर लेता है तब उसकी स्वाभाविक गति जकड़ी-सी बन जाती है । (पृ 102)

‘ध्रुवस्वामिनी’ से

- 26 मेघसकुल आकाश की तरह जिसका भविष्य धिरा हो उसकी बुद्धि को तो बिजली के समान चमकना ही चाहिए । (पृ 11)

आदि—की महिमा का गान व उनका पोषण—सर्वर्द्धन, स्त्री-पुरुष सबध, सतान, आत्मा, सभ्यता-संस्कृति, ईश्वर, पाप-पुण्य, रूप-सौंदर्य, सत्य-असत्य, मुक्ति-बंधन, प्रार्थना-तपस्या, भौतिक विभूति, स्वास्थ्य, आनंद, मानव-सुख, प्रकृति, कवि, कवित्व, कवि-जीवन, नियति, परिवर्तन, ज्ञान-विवेक, चरित्र, शील-सदाचार, सामाजिक शिष्टाचार, पर्व-उत्सव, आतिथ्य, आस्तिकता, नास्तिकता, राग-विराग, जीवन-कला, युद्ध और शांति, नवीन-प्राचीन, सग्रह-भोग, ग्राम जीवन व नगर जीवन, शासन, अपराध-दंड, रक्त-शुद्धि, नियम-न्याय, उत्कोच, सदाचार, यथार्थ, आदर्श स्वर्ग-नरक, श्रेय-प्रेय, कर्तव्य-अधिकार, व्यवहार-कुशलता, प्रगति-परंपरा, सस्था और सस्थावाद, शिक्षा व शिक्षा-प्रणाली, मानवता, उन्नति-अवनति, राष्ट्रीयता-अंतर्राष्ट्रीयता, आदिशक्ति, कर्म, ज्ञान, भक्ति, धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष, यज्ञ, कर्मवाद-अवतारवाद, अमानुषिकता, इन्द्रिय-सौख्य, निर्वाण-पुनर्जन्म, प्रार्थना-आराधना, विधि-निषेध, आत्म-हत्या, दर्शन, इतिहास, साहित्य, संस्कृति, शिल्प, कला, विश्वैक्य, या मानवैक्य, आस्था आदि अगणित विषयो का समावेश प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से, संक्षेप में या विस्तार में, कथन के द्वारा, व्यंजना के द्वारा या जीवन-व्यापारों के माध्यम से चरितार्थ रूप से प्रसाद की बौद्धिक चेतना की सजगता, व्यापकता और सतत क्रियाशीलता का परिचायक है। 'कामायनी', 'ध्रुवस्वामिनी', 'कामना', 'तितली', 'ककाल', 'इरावती' व अनेक कहानियाँ ('देवरथ', 'सालवती', 'धीसू', 'विराम-चिह्न', 'नरी', 'छोटा जादूगर', 'मधुआ', 'बेड़ी' आदि) तथा 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध'—ये रचनाएँ शुद्ध बौद्धिक या वैचारिक चेतना की दृष्टि से प्रसाद-साहित्य की अनमोल निधि हैं।

प्रसाद ने अपने अनेक सुनिश्चित व स्वानुभूत विचारों को अत्यंत मार्मिक व प्रभावशाली सूक्तियों के परिनिष्ठित रूप में भी यत्र-तत्र प्रस्तुत किया है, जिससे प्रसाद के चितन की स्पष्टता, स्थिरता, गाभीर्य व प्रखरता का परिचय मिलता है। लघु सीमा में और कलात्मक सौष्ठव के साथ प्रस्तुत ये सूक्तियाँ शाण पर चढ़ी मणियों—सी चमकीली हैं।

उदाहरणार्थ

'ककाल' स

- 1 दुःख की राते जाड़े की रात में भी लबी बन जाती है। (पृ 56)
- 2 वैभव का पर्दा बहुत मोटा होता है। (पृ 63)
- 3 क्षणिक उमग में आकर हमें वह काम नहीं करना चाहिए जिससे जीवन के कुछ ही लगातार दिनों के पिरोये जाने की सभावना हो, क्योंकि उमग की उठान नीचे आया करती है। (पृ 74)
- 4 सब अभिनय सबके अनुकूल नहीं होते। (पृ 94)
- 5 स्त्रियाँ ही स्नेह की विचारक हैं। (पृ 133)
- 6 जिसको सब कहते हुए छिपाते हैं, जिसे अपराध कहकर कान पकड़कर स्वीकार करते हैं वही तो—जीवन का यौवन-काल का ठोस सत्य है। (पृ 176)
- 7 सब सुख सबके पास एकसाथ ही नहीं जाते, नहीं तो विधाता को सुख बाटने में बड़ी बाधा उपस्थित हो जाती। (पृ 206)

- 8 कगाल धन का आदर करना नहीं जानते। (पृ 208)
- 9 सुख के दिन बड़ी शीघ्रता से खिसकते हैं। (पृ 212)
- 10 क्षमा में भगवान् की शक्ति है, उनकी अनुकंपा है। (पृ 237)
- 11 नारी जाति का निर्माण विधाता की एक झुल्लाहट है। (पृ 243)
- 12 स्त्री का हृदय प्रेम का रगमच है। (पृ 246)
- 13 ससार अपराध करके इतना अपराध नहीं करता, जितना यह दूसरों को उपदेश देकर करता है। (पृ 270)
- 14 सभ्यता सौंदर्य की जिज्ञासा है। (पृ 283)
- 15 कौन जानता है कि ईश्वर को खोजते-खोजते कब किसे पिशाच मिल जाता है। (पृ 288)
- 16 जगत की एक जटिल समस्या है—स्त्री-पुरुष का स्निग्ध मिलन। (पृ 288)
- 17 मानव स्वभाव है वह अपने सुख को विस्तृत करना चाहता है। और भी, केवल अपने सुख से ही सुखी नहीं होता, कभी-कभी दूसरों को दुखी करके, अपमानित करके, अपने मान को, सुख को प्रतिष्ठित करता है। (पृ 47)
- 18 कोई भी स्वार्थ न हो, किंतु अन्य लोगों को कलह से थोड़ी देर मनोविनोद कर लेने की मात्रा मनुष्य की साधारण मनोवृत्ति में प्रायः मिलता है। (पृ 54)
- 19 दूसरों से वही बात सुनने पर, जिसे कि अपनों से सुनने की आशा रहती है, मनुष्य के मन में एक ठेस लगती है। (पृ 81)
- 20 सहनशील होना अच्छी बात है, परंतु अन्याय का विरोध करना उससे भी उत्तम है। (पृ 155)
- 21 अपनी किसी भी वस्तु की प्रशंसा कराने की साध बड़ी मीठी होती है न? चाहे उसका मूल्य कुछ भी न हो। (पृ 159)
- 22 मनुष्य के भीतर जो कुछ वास्तविक है, उसे छिपाने के लिए जब वह सभ्यता और शिष्टाचार का चोला पहनता है तब उसे सभ्यता के लिए व्यस्त होकर कभी-कभी अपनी आखों में ही उसको तुच्छ बनना पड़ता है। (पृ 175)
- 23 प्रेम, मित्रता की भूखी मानवता। बार-बार अपने को उगाकर भी वह उसी के लिए झगडती है। झगडती है, इसलिए प्रेम करती है। (पृ 260)

‘इरावती’ से

- 24 चरित्रों से मनुष्य नहीं बनते। मनुष्य चरित्रों का निर्माण करते हैं। (पृ 89)
- 25 जब जीवन का केवल एक पार्श्व चित्र ही उपस्थित होकर मनुष्य की दुर्बलता को उसकी अन्य सभावनाओं से ऊपर कर लेता है तब उसकी स्वाभाविक गति जकडी-सी बन जाती है। (पृ 102)

‘ध्रुवस्वामिनी’ से

- 26 मेघसकुल आकाश की तरह जिसका भविष्य धिरा हो उसकी बुद्धि को तो बिजली के समान चमकना ही चाहिए। (पृ 11)

- 27 वीरता जब भागती है तब उसके पेरों से राजनीतिक छलछद्म की धूलि उड़ती है।
(पृ 13)
- 28 जीवन विश्व की सपत्ति है। (पृ 28)
- 29 दो प्यार करने वाले हृदयों के बीच में स्वर्गीय ज्योति का निवास है। (पृ 52)

‘स्कंदगुप्त’ से

- 30 व्यग की विषज्वाला रक्त-धारा से भी नहीं बुझती। (पृ 67)
- 31 बलिदान करने के योग्य वह नहीं जिसने अपना आपा नहीं खोया। (पृ 71)
- 32 आवश्यकता ही ससार के व्यवहारों का दलाल है। (पृ 133)
- 33 अपने कुकर्मों का फल चखने में कड़वा परतु परिणाम में मधुर होता है। (पृ 134)

‘चंद्रगुप्त’ से

- 34 स्नेह से हृदय चिकना हो जाता है। परतु फिसलने का भय भी होता है। (पृ 120)
- 35 स्मृति जीवन का पुरस्कार है। (पृ 144)
- 36 उत्पीड़न की चिनगारी को अत्याचारी अपने ही अचल में छिपाये रहता है। (पृ 168)
- 37 नियति सम्राटों से भी प्रबल है। (पृ 169)
- 38 विजयों की सीमा है, अभिलाषाओं की नहीं। (पृ 184)
- 39 महत्वाकांक्षा का मोती निष्ठुरता की सीपी में रहता है। (पृ 177)
- 40 मनुष्य साधारणधर्मा पशु है, विचारशील होने से मनुष्य होता है और निस्वार्थ कर्म करने से वही देवता भी हो सकता है। (पृ 196)
- 41 महत्वाकांक्षा के दाव पर मनुष्यता सदैव हारी है। (पृ 200)
- 42 राजा न्याय कर सकता है, परतु ब्राह्मण क्षमा कर सकता है। (पृ 219)

‘इंद्रजाल’ से

- 43 मनुष्य के सुख-दुःख का माप अपना ही साधन तो है। उसी के अनुपात से वह तुलना करता है। (पृ 30)
- 44 उत्कठा और प्रतीक्षा कितनी पागल सहेलिया हैं। (पृ 33)
- 45 सहायता में तत्पर होना सामाजिक प्राणी का जन्मसिद्ध स्वभाव, सभवतः मनुष्यता का पूर्ण निदर्शन है। (पृ 47)
- 46 किंतु ससार तो दूसरे को मूर्ख बनाने के व्यवसाय पर चल रहा है। (पृ 58)

‘आधी’ से

- 47 स्नेह, माया, ममता इन सब की भी एक बरेलू पाठशाला है। (पृ 1)
- 48 मनुष्य दूसरों की दृष्टि में कभी पूर्ण नहीं हो सकता। पर उसे अपनी आखों से तो नहीं ही गिरना चाहिए। (पृ. 60)
49. ऐश्वर्य का मदिरा-विलास किसे स्थिर रहने देता है ? (पृ. 77)

- 50 कर्तव्य कठोर होता है, भाव-प्रधान नहीं। (पृ 85)
 51 आलोक एक उज्ज्वल सत्य है। बद आखों में भी उसकी सत्ता छिपी नहीं रहती।
 (पृ 103)

‘आकाशदीप’ से

- 52 मनुष्य की चिता जल जाती है, और बुझ भी जाती है परंतु उसकी छाती की जलन, द्वेष की ज्वाला, सभब है, उसके बाद भी धक्-धक् करती हुई जला करे। (पृ 65)
 53 पापों को देवता खोजें, मनुष्य के पास कुछ पुण्य भी है। (पृ 88)
 54 ससार भी बड़ा प्रपंचमय यत्र है। वह अपनी मनोहरता पर आप ही मुग्ध रहता है।
 (पृ 116)
 55 आनंद का अंतरंग सरलता है और बहिरंग सौंदर्य है, इसी में वह स्वस्थ रहता है।
 (पृ 19)

सामाजिक विचारधारा

1. समाज के प्रति प्रसाद की मूल दृष्टि एक जागरूक कलाकार की भांति प्रसाद ने अपने चारों ओर के युग-जीवन व समाज पर भी चिंतन किया है। ‘कामायनी’, ‘कामना’, ‘एक घूट’, ‘ककाल’ व ‘तितली’ में वह प्रत्यक्ष रूप में व अन्य कृतियों में मुख्यतः परोक्ष रूप में मिलता है। प्रकार व परिमाण में भी यह चिंतन इतना बहुविध व विशाल है कि हम सहज ही आश्चर्य हो सकते हैं कि प्रसाद केवल कोरे भावुक या कल्पना-विहारी साहित्यकार नहीं है, उनका अतःकरण समग्र रूप से सक्रिय है, अतः उनकी जीवनाभिव्यक्ति अधिक परिपूर्ण, व्यापक और प्रामाणिक है। केवल एकांत भावुकता या एकांत बुद्धि से परिपूर्ण सत्य का दर्शन संभव नहीं है। समाज व जीवन की बौद्धिक समीक्षा हो जाने से प्रसाद-साहित्य को रसीली भावुकता और रूमानी कल्पना का ही साहित्य न रहकर वह एक ही साथ मेधावी द्रष्टा व स्रष्टा कलाकार का साहित्य बन गया है। मैथ्यू आर्नल्ड ने साहित्य को ‘जीवन की आलोचना’ कहा है। प्रसाद ने रस और अनुभूति में ही अपने को बद्धमूल रखते हुए साहित्य की पद्धति से जीवन व समाज की व्याख्या की है। उन्होंने अतीत और वर्तमान, जीवन और समाज की जो समीक्षा-गर्भित झांकियाँ हमारे सामने प्रस्तुत की हैं, उनसे उनकी सामाजिक विचारधारा का आकलन किया जा सकता है। प्रसाद कैसे भारतीय समाज और भावी मानव-समाज की प्रतिष्ठा इस पृथ्वी पर चाहते हैं, उसका स्वरूप भी इस विचारधारा का अवगाहन करने पर प्राप्त हो जाता है। प्रश्न किया जा सकता है कि क्या साहित्यकार समाज के प्रति उत्तरदायी है? अधिक विवाद में न पड़कर सामान्य रूप से यहाँ दो बातें कही जा सकती हैं। साहित्यकार का पंचभौतिक शरीर, प्रकृति और बाह्य समाज में नाना रूपों में पोषण, संरक्षण व सुख-सुविधाएँ पाता है, अतः व्यवहार, न्याय व नीति की दृष्टि से वह कृतज्ञतापूर्वक इस सहज लाभ का प्रतिकार चुकाने के लिए बाध्य है। केवल स्वतंत्रजन्मा होने का रोमांटिक तर्क देकर समाज से सर्वथा किनारा काटना कृतज्ञता का आत्मवचनापूर्ण आवरण-मात्र ही जान पड़ता है। प्रकृति व समाज को, अपने प्रति किये गये उपकारों का समुचित रूप में प्रतिदान न चुकाना किसी भी कलाकार के लिए अशोभन है अपनी अनुत्तरदायित्वपूर्णता का परिचय है, निम्न

कोटि की स्वार्थपरायणता है। प्रसाद ने उच्चकोटि की स्वच्छदता व रूमानियत का परिचय देते हुए भी सामाजिक व नागरिक होने के नाते, कृतज्ञ भाव से, समाज के प्रति उत्तरदायी रहकर अपनी सुदीर्घ साहित्य-साधना की है और समाज तथा उसकी बहुमुखी समस्याओं पर विचार करके उसे समुन्नत व ऊर्ध्वमुखी बनाने का हार्दिक प्रयत्न किया है।

समाज के दो प्रमुख स्तंभ हैं—नर और नारी। इन दोनों के स्वस्थ व समवेत पदन्यास पर ही ससार सुखपूर्वक रह सकता है। नर और नारी का प्रश्न मूलतः सीमित देश-काल का प्रश्न न होकर सृष्टिविधान-विषयक एक गंभीर, सार्वकालिक, सार्वभौमिक व सांस्कृतिक प्रश्न है, अतः प्रसाद ने इस प्रश्न के अंतिम व शाश्वत समाधान के लिए 'कामायनी' और 'कामायनी' का विराट् फलक ही चुना है। व्यक्ति, समाज, नारी, गृहस्थ जीवन—ये ही समाज के प्रमुख या मर्म-संस्थान हैं, अतः उक्त संस्थानों के माध्यम से ही प्रसाद की सामाजिक विचारणा से अवगत होना सुगम होगा।

2 व्यक्ति और समाज भारतीय साहित्य, समाज के प्रति आरम्भ से ही अपने आपको उत्तरदायी समझता आया है। रामायण-महाभारत का लोक-व्यापी अखंड प्रभाव साहित्य-द्वारा जन-चेतना के ग्रहण किये जाने के प्रति साहित्य से अपेक्षित सामाजिक दायित्व के सफल निर्वाह का प्रतीक है। मध्ययुगों में सिद्धों और नाथों की रहस्यमयी बानियां भले ही आत्मोन्मुखी रही हों, पर अतत है वे व्यक्तियों से बने समाज के आनंद की ही विधात्री। प्रसाद में हम भारतीय कवि के लिए इष्ट उसी सामाजिक चेतना को पाते हैं। पर उस चेतना का निर्वाह वे किस रूप में और कितनी सफलता के साथ करते हैं, उसे देखने से पूर्व प्रसाद-साहित्य में प्राप्त प्रसाद के सामाजिक दृष्टिकोण के मूल स्वरूप से परिचित होना आवश्यक है।

व्यक्ति और समाज—इन दोनों में, प्रसाद व्यक्ति को ही बड़ी वस्तु मानते हैं। समाज वस्तुतः व्यक्तियों का ही तो समूह है। बिंदुओं के बिना रेखा अकल्पनीय है। समाज, उसकी विभिन्न संस्थाएँ और बाह्य व्यवस्था के लिए आविष्कृत विभिन्न शासन-प्रणालियाँ अतत व्यक्ति की ही सुख-सुविधा और आत्मा के स्वातंत्र्य व आनंद की अनुभूति के लिए साधन-मात्र ही तो हैं। जहाँ व्यक्ति के इस सुख की दृष्टि के विलुप्त होने से, बाह्य साधनों की ही रक्षा व पोषण-संवर्द्धन का प्रयत्न प्रमुख, और व्यक्ति उपेक्षितप्राय हो जाता है, वहाँ वे मानव की छाती पर जड़ लौह-यंत्र मात्र बनकर रह जाते हैं और तब उन सब तत्त्वों की जो व्यक्ति के जीवन को वास्तविक अर्थ व महत्त्व प्रदान करते हैं, पुनर्स्थापना सच्चे समुन्नत व स्वस्थ समाज के अस्तित्व के लिए अत्यावश्यक हो जाती है। प्रसाद की दृष्टि में समाज की उन्नति का कोई अर्थ नहीं, यदि वह मानव की आत्मानुभूति में सहायक न हो। प्रसाद यह भी समझते हैं कि यह अनुभूति यदि अपनी पूर्ण समृद्धि के साथ होनी है तो निश्चय ही वह समाज के बीच ही होगी। इसीलिए वे इतने उत्साह से 'कंकाल' में समाज के भयंकर, नग्न व शृणित रूप के उद्घाटन के माध्यम से एक स्वस्थ, समुन्नत व ऊर्ध्वगामी समाज की रचना में झुटे दिखायी पड़ते हैं। 'कंकाल' में समाज की विकृतियों, विद्रूपताओं और सड़ांध का जो वर्णन है वह हीन रुचि से प्रेरित न होकर समाज के आदर्श स्वरूप के प्राप्त होने के लिए अभी शेष दुर्लक्ष्य ऊँचाइयों की चढ़ाई में अपेक्षित मशक्कत का द्योतक है। 'तितली' में प्रसाद ने श्लेषजन्य व्यंग्य-व्यञ्जना की शैली छोड़कर, ऋजु पथ से चलकर, ग्रामीण या निम्नस्तरीय

समाज की नग्न परिस्थितियों का चित्रण करते हुए आर्थिक व गार्हस्थिक नव-निर्माण का कार्यक्रम प्रस्तुत किया है और उनकी पूर्ति के उपाय बताते हुए उस ग्राम-स्वर्ग की मनोहर कल्पना की है जो कृषि-प्रधान भारत को सुखी बनाने की सच्ची आकांक्षा का प्रतीक है। प्रसाद की ये दो ही प्रमुख रचनाएँ हैं, जिनके माध्यम से उन्होंने अपना व्यावहारिक समाज-दर्शन अधिक स्पष्टता व विशदता से प्रस्तुत किया है। अन्य ऐतिहासिक-पौराणिक काव्य व नाट्य-रचनाओं में इन्होंने अन्य युगों व समाजों के माध्यम से ही वर्तमान को संदेश दिया है। यह तथ्य भी प्रसाद की नवीन सामाजिक जागरूक चेतना का साक्ष्य है।

समाज का अस्तित्व प्रसाद को इसलिए भी स्वीकार है कि समाज के ही बीच व्यक्ति वांछित साधनों को पाकर अपने भीतर छिपी शक्तियों का पूर्ण और सर्वांगीण विकास करके अपनी चरम नियति (Destiny) को उपलब्ध करता है। समाज की स्थिति व उसकी सहायता के अभाव में व्यक्ति की स्थिति दयनीय है। पर, जैसा कि कहा जा चुका है, समाज है अतः केवल व्यक्ति के पूर्ण विकास के लिए साधन-मात्र ही। जहाँ समाज व्यक्ति को निर्जीव कठपुतली कर देता है, वहाँ प्रसाद ऐसे समाज के प्रति घोर विद्रोह का झड़ा खड़ा करते हैं और एक नवीन समाज की स्थापना के लिए क्रांति करते हैं। यमुना और विजय (ककाल) की तीव्र-सजल क्रांति ऐसे ही समाज का तख्त पलट देने की है। पर, प्रसाद एक यथार्थवादी साहित्यकार की तरह विजय की मौन मृत्यु के माध्यम से करुण स्वर में मानो यह भी कह देते हैं कि 'संसार तेरी जय हो।' ('बेड़ी' कहानी)। 'विजय' की आखों के आगे का समाज मानो एक निर्मम, भीमाकार व निष्पाण लौह-यंत्र है। प्रसाद अपने साहित्य में इस लौह-यंत्र का मनोयोगपूर्वक, पैना व विशद विश्लेषण कर सके हैं, व संवेदनाशीलों को उसके विकृत रूप से मुक्त होने की प्रेरणा भी सफलतापूर्वक दे सके हैं, पर एक सच्चे यथार्थवादी लेखक की तरह उसकी भीषणता या भयावहता से हमें भली भाँति अवगत भी करा गये हैं।

समाज के सर्वांगीण विकास की पहली शर्त है कि समाज में शताब्दियों से बद्धमूल जड़ताएँ व कुरीतियाँ समूलोच्छिन्न हों। दभ, गुरुडम, ऊँच-नीच भावना, मिथ्या रक्ताभिमान, मंत्र, रामनामी, तिलक-छापे, झालर-घड़ियाल सबने रास्ता रोक रखा है। जब तक ये विकार जोंक बनकर समाज का रक्त चूस रहे हैं, तब तक मानव उस महान् आनंद का रस कैसे चख सकता है, जो प्रसाद ने जीवन-भर की साधना करके उसके लिए तैयार कर रखा है।

व्यक्ति के सुख, आत्मस्वातंत्र्य व आत्मानंद के प्रति ही प्रसाद का आद्यतन व सर्वोपरि आग्रह है। समाज के माध्यम से ही वे यह चाहते हैं क्योंकि इस माध्यम के बिना व्यक्ति के जीवन के ये महान् मूल्य भी स्वाद-हीन, अप्रामाणिक व अनाकर्षक हैं। प्रसाद स्पष्ट कहते हैं

अपने में सब कुछ भर कैसे व्यक्ति विकास करेगा,
यह एकांत स्वार्थ भीषण है अपना नाश करेगा।
औरों को हसते देखो मनु, हसो और सुख पाओ,
अपने मन को विस्तृत कर लो, सबको सुखी बनाओ।

—कामायनी

प्रसाद समाज-रूपी मिट्टी के दीप्क के सहारे इस जोत को जगाना चाहते हैं। उनका

विश्वास है कि व्यक्ति का वास्तविक विकास समाज के स्वस्थ बंधनों व मर्यादाओं में ही है, अतः वे उच्छृंखल-असंयमी व्यक्तियों को मर्यादित, विवाहित या दायित्वपूर्ण जीवन की ओर प्रेरित करते हैं। उदाहरणार्थ, 'एक घूट' का कवि पात्र आनंद और 'मधुआ' कहानी का शराबी बुढ़ा समय और दायित्व-भावना को ग्रहण कर जीवन व संस्कृति की ऊँचाइयों की ओर उठाये गये हैं।

प्रसाद की आखों में सुखी और स्वतंत्र भावी मानव-समाज का सदा एक अभिनव, मोहक व रंगीन चित्र बसा हुआ है। स्वतंत्रता, समानता व बहुता के सर्वोच्च प्रजातांत्रिक मूल्य प्रसाद के लिए गहरा आकर्षण रखते हैं। एक ओर वे उत्तुंग आदर्शों के प्रति रीझते हैं तो दूसरी ओर सामाजिक मर्यादाओं व नियम-विधान के प्रति भी अवज्ञाशील नहीं। एक ओर वे समाज की सुमंदु गति के लिए विवाह-संस्था का पोषण करते दिखायी पड़ते हैं तो दूसरी ओर मानव की ही मुक्ति की भावना से रामगुप्त की विवाहिता ध्रुवस्वामिनी को अपने पति से ही मुक्ति दिलाकर—जड़ विवाह मंत्रों और शास्त्रों की सारी व्यवस्थाओं की धज्जिया उड़ाकर—आकाट्य तर्कों से पुनर्विवाह की भी सहर्ष योजना करते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रसाद समाज की डाल पर ही व्यक्ति के पुष्प को उसकी पूरी सुषमा में खिलाना चाहते हैं। संक्षेप में, मानव के इस सुख-विधान के सदर्भ में प्रसाद का दृष्टिकोण पूर्णतया सामाजिक है। समाज और उसकी स्थिति-रक्षा उन्हें पूर्णतया इष्ट है। वे समाज ही नहीं, समाज में शिष्टजनोचित सभ्यता के—मानवों के परस्पर स्निग्ध मृदु-व्यवहार, शील-शिष्टाचार, मेल-मिलाप, आमोद-प्रमोद, उत्सव-आयोजना आदि सभी के—भी समर्थक व उसके प्रति पूर्ण उत्साही हैं, अतः यह सब मानव की मूल आनंद-वृत्ति को ही जीवित व पुष्ट रखने का उद्योग है जो उनके प्रिय 'आनंद' में पर्यवसित हो जाता है।

3. नारी प्रसाद के साहित्य का अनुशीलन करने पर दिखायी पड़ता है कि विचार या चिंतन के क्षेत्र में प्रसाद ने मानव-समाज के उत्तमांश नारी पर अत्यंत सहानुभूतिपूर्वक विस्तृत और गहन विचार किया है। नारी के जितने भी रूप कल्पित किये जा सकते हैं—उदाहरणार्थ मा, बहन, भाभी, प्रणयिनी, पत्नी, सखी-सहचरी, देशसेविका, तपस्विनी, धर्मप्राणा, भक्तितन, प्रेमयोगिनी, साधिका, गृहिणी, कुटुंबिनी, विदुषी, सर्वमंगला, कल्याणी, अन्नपूर्णा, श्रमजीविका, वेश्या, कुट्टनी, विद्रोहिणी, महत्वाकांक्षिणी, रूपगर्विता, नाशकारिणी, विलासिनी-उन्मादिनी, छद्मवेशिनी, मायाविनी, प्रभुतामयी, दडनीया, पतिता-लाछिता, प्रमदा, उच्छृंखला आदि²⁵—उन सबका वर्णन कर प्रसाद ने नारी के आदर्श और यथार्थ दोनों रूपों को अपनी परिपूर्णता में प्रस्तुत किया है। प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से नारी जीवन के जितने पक्ष कवि ने लिये हैं, वे इतने शीर्षकों के अंतर्गत समाहित किये जा सकते हैं—(1) नारी का मूल या आदर्श स्वरूप, (2) नारी का सृष्टि-विधान में, जीवन में और समाज में, महत्त्व व स्थान; (3) नारी-स्वातंत्र्य, (4) नारी की आर्थिक दशा, (5) नारी, प्रेम और विवाह, (6) नारी के गुण और अवगुण, (7) नारी-जीवन की विडबना व नारी की वर्तमान दुरवस्था, पुरुष का नारी के प्रति अत्याचार, (8) नारी - अतीत शताब्दियों में, (9) नारी की समस्याएँ, विश्लेषण और समाधान; (10) हिंदू विधवा और उसका जीवन आदि। लेखक ने अपने विचारों को अनेक स्थलों पर सवादों के बीच या सूक्तियों के रूप में व्यक्त किया है, किंतु प्रसाद के बहुत से विचार, पात्रों की गति, जीवन-परिणति तथा कृतियों की सामूहिक

ध्वनि से व्यक्त होते हैं। अनेक विचार नारी-संबंधी समस्याओं को उठाने व उनके निदान, विश्लेषण तथा समाधान प्रस्तुत करने के रूप में व्यक्त हुए हैं। सत्पथ पर स्वभावतः चलने वाली कुछ नारियाँ परिस्थितिवश दिग्भ्रात व स्वखलित भले ही कही हो गयी हो, किंतु सभी आदर्श नारियाँ अपने चरित्र का आद्यन निर्वाह करती हैं। सभी स्वखलनशील विपथगामिनियों को प्रसाद अंत में उच्च नारीत्व के पथ पर ले आते हैं। इससे यह स्पष्ट है कि प्रसाद का नारी के प्रति मूल दृष्टिकोण आदर्शात्मक है। उनका विचार है नारी सर्वमंगला कल्याणी शक्ति है। वह मानव की जननी, धात्री, प्रथम अध्यापिका व समाज का आधार-स्तंभ है। वही घर की शोभा है, राष्ट्र की शक्ति है, धर्म-ध्वजा व मंगलमयी साकार ज्योति है। नारी के संबंध में प्रसाद की यही मूल विचार-भित्ति है, और इसी विचार को समर्थित, पोषित व प्रचारित करने के लिए उन्होंने विभिन्न आयु, पद, सामाजिक स्थिति व वर्ग की स्त्रियों को, कला की पद्धति से, हमारे सामने विभिन्न साहित्य-रूपों में चित्रित किया है। नारी और नारी-जीवन के अत्यंत कोमल-करुण और मार्मिक चित्रों को लेखक ने अपनी जीवन-दृष्टि के आलोक में हमारे सामने प्रस्तुत किया है और साथ ही अपने विचार भी शक्तिशाली रूप व आवरण में प्रस्तुत किये हैं, जिससे कि समाज में उन विचारों का प्रचार-प्रसार हो, और परिणामस्वरूप उनके आदर्शों की नारी विश्व और समाज के बीच अवतरित हो सके। नारी-संबंधी विचारों के कलेवर की विशालता को देखकर कहा जा सकता है कि प्रसाद प्रताडित, बदी व विवश नारी के सच्चे, मुक्तिकामी, त्राता, दृष्टिदानी व मित्र थे। उन्होंने नारी की आत्मा में उतरकर उसका नीरव क्रंदन बहुत ध्यान से सुना है और उसके उद्धार के लिए कृतसंकल्प है।

प्रसाद की विचारधारा का बृहदांश नारी-विषयक चिंतन में खप गया है। इस चिंतन का मर्म-बोध करने के लिए हमें उनके कतिपय उन प्रश्नों को ध्यान से सुनना चाहिए जो प्रसाद की नारियों ने, इस कोलाहलपूर्ण ससार के बीच, अपने हृदय के गूढतम स्तरों से, अपनी पूर्ण असहाय्यता में पुरुषों से किये हैं, और (2) उन जीवन-स्थितियों पर विचार करना चाहिए, जिनके कारण नारी की स्थिति इतनी करुण-दयनीय है। प्रसाद ने नारी-संबंधी जो चिंतन किया है, उसमें यह पीड़ा निहित है कि सृष्टि के अर्द्धांश या उत्तमांश की जब तक यह दशा है, तब तक वह सृष्टि कैसे पूर्ण व आनंदमय कहलाने का दावा कर सकती है। नारियों के कुछ सनातन गूढ़-गंभीर प्रश्न ये हैं

‘तो क्या स्त्रियाँ अपने लिए कुछ भी नहीं कर सकती? उन्हें अपने सोचने का अधिकार भी नहीं है?’²⁶ ‘क्या स्त्री होना कोई पाप है?’²⁷ ‘स्त्रियों को सब जगह ऐसी ही बाधाएँ होंगी। क्या तुम उनकी दुर्बलता सहानुभूति से नहीं देख सकोगे?’²⁸ जनमेजय जब मणिमाला को स्वीकार नहीं करता तब व्यास जनमेजय से कहते हैं—‘क्या अबला होने के कारण यही सब ओर से अपराधिनी है?’²⁹ ध्रुवस्वामिनी पूछती है—‘परंतु राजनीति का प्रतिशोध क्या एक नारी को कुचले बिना पूरा नहीं हो सकता?’³⁰ स्त्री का सम्मान नष्ट करके तुम जो भयानक अपराध करोगे उसका फल क्या अच्छा होगा?’³¹

ये कुछ प्रतीक प्रश्न हैं, जो शाश्वत नारी शाश्वत पुरुष से करती आयी है और सभ्यता करती चलेगी। नारी की वास्तविक स्थिति का अकन प्रसाद ने बड़ी तल्लीन भाव से किया है। स्थूल दुनियादारी दृष्टि से मानो अविवाहित स्त्रियाँ शोभा-वृक्ष हैं, तथा वे ढाँचे में ढली हुई

प्रतिमा है, वे पुरुषों की पूछ है।³² देवसेना नारी-जीवन को क्षुद्र व करुण कहने को विवश हो गयी है।³³ पुरुष की दृष्टि में स्त्री ऐसी है कि मानो उसे कोई रहस्य बताया नहीं जा सकता।³⁴ प्रसाद ने पुरुषों के द्वारा स्त्री के प्रति अत्याचार के अनेक करुण चित्र अंकित किये हैं।³⁵ अत्याचार पुरुषों का अभ्यास है।³⁶ ऋषि विश्वामित्र सुव्रता को छोड़कर तप के लिए वन में चले जाते हैं।³⁷ स्त्री की वास्तविक स्थिति यह है कि उसे विवाद करने का अधिकार नहीं।³⁸ वह मानो उपहार की वस्तु है। पुरुष का जहा जी चाहे, वह बलि-पशु की तरह भेज दी जाती है।³⁹ पुरुष तो कही भी भाग जाता है, पर बेचारी नारी कहा भागे।⁴⁰ निरपराध स्त्री समाज की कुवासना के वशीभूत भगायी जाकर पुनः सत्पथ पकड़ने के लिए घर लौटती भी है तो (घटी) बेधरम होकर, इसलिए वह समाज को स्वीकार्य नहीं।⁴¹

(4) कुटुम्ब-परिवार - परिवार व गृहस्थ-जीवन समाज का एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण मर्म-संस्थान है। प्रसाद की परिवार व गृहस्थ-संबन्धी विचारधारा उनके द्वारा अंकित अनेक मधुर चित्रों द्वारा व्यक्त होती है। परिवार, समाज का एक घटक है। उसकी दृढ़ता, गठन, व्यवस्था और सुचारुता पर ही समाज और विश्व का सुख निर्भर है। प्रसाद के समस्त साहित्य का अनुशीलन करने पर यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है।

विराग-निवृत्तिमूलक जीवन-पद्धतियों के प्रचार-प्रसार में विशेष प्रवृत्त रहने वाले वेदातियों, योगियों व दुःखदायी-शून्यवादी बौद्धों के कारण भारतीय गृह-परिवार व्यवस्था शताब्दियों तक विशृंखल रही। घर-परिवार के पूरे सामाजिक महत्त्व, गौरव और सौंदर्य को भली भाँति समझकर प्रसाद ने अपने साहित्य में गृह-जीवन का पुनः जीर्णोद्धार करने का महत्त्वपूर्ण कार्य किया है। 'कामायनी',⁴² 'तितली',⁴³ 'स्कंदगुप्त',⁴⁴ 'जनमेजय का नागयज्ञ',⁴⁵ 'विशाख',⁴⁶ 'अजातशत्रु'⁴⁷ आदि रचनाओं में और अनेक कहानियों में⁴⁸ प्रसाद ने गृहस्थ जीवन-सौंदर्य के कुछ मार्मिक संकेत व अत्यंत स्निग्ध चित्र अंकित किये हैं। इनके भावन से प्रसाद की गृहस्थ-संबन्धी उच्च धारणा का सहज ही अनुमान हो सकता है। अनेक पात्रों के मुख से प्रसाद ने मानो अपने ही विचार व्यक्त किये हैं। 'तितली' की शैला कौटुम्बिक कोमलता में ले भारतीय हृदय में परंपरागत संस्कृति के कारण परस्पर सहानुभूति व सहायता की आशाओं के बलवती रहने की बात प्रशंसात्मक स्वर में कहती है।⁴⁹ 'चंद्रगुप्त' में कात्यायन कहता है—'गृहस्थ जीवन कितना सुंदर है।'⁵⁰ गृहस्थ जीवन में सौ बंधनों व कष्ट-कष्टकों के होते हुए भी जो एक मधुर लाभ है, उसका उल्लेख 'एक घूट' का झाड़ू वाला करता है—'क्योंकि हम लोग दीवार से घिरे हुए एक बड़े भारी कुंजवन में सुखी और सतृप्त रहना सीखने के लिए बंदी बने हैं।'⁵¹ "पारिवारिक वातावरण में झगडा और मान-मनौवल के बीच भी जैसे इसी भीषण ससार में स्वर्ग हसने लगता है।"⁵² सुख की आशा से लदी हुई 'विशाख' की चंद्रलेखा परिवाररूपी अपना छोटा-सा विश्व त्यागने में अस्मर्थ है।⁵³ परिवार के छोटे-से सुख पर बाकी बड़े सुखवाले ईर्ष्यालु क्यों हैं? ⁵⁴ 'अजातशत्रु' में वासवी स्नेह-दान का सुखानुभव करती है—'कुटुम्ब के प्राणियों में स्नेह का प्रचार करके मानव इतना सुखी हो सकता है, यह आज ही मालूम हुआ होगा। भगवन्! क्या कभी वह एक दिन भी आयेगा जब विश्व-भर में कुटुम्ब स्थापित हो जायेगा और मानवमात्र स्नेह में अपनी गृहस्थी सभालेगा? ⁵⁵ प्रसाद जी तो स्वयं ईश्वर को विश्व मंदिर का नाथ और विश्व को गृहस्थ ही कहते हैं,⁵⁶ जो वासवी की उपर्युक्त भावना के मेल में ही है। दापत्य-सुख इतना ऊँचा और पवित्र है कि

‘चूड़ीवाली’ के हृदय में वेश्यावृत्ति को छोड़कर कुलवधू बनने की अभिलाषा तथा उसकी आखों में दापत्य-सुख का स्वर्गीय स्वप्न समाया है।⁵⁷ आदर्श हिंदू गृहस्थ की-सी तपस्या करने में अपना बिखरा हुआ मन उसने लगा दिया है।⁵⁸ गृहस्थ कुलवधू बनने के लिए ‘चूड़ीवाडी’ ने कठोर तपस्या की है,⁵⁹ और उसे विश्वास हो गया है कि कुलवधू होने में महत्त्व सेवा का है, न कि विलास का।⁶⁰ ‘आधी’ में श्रीनाथ प्रसन्नता की स्निग्ध लहर में पारिवारिक सुखों से लिपटा हुआ ‘प्रणय-कलह’ देखने का आकांक्षी है।⁶¹ बौद्ध प्रज्ञासारथि भी गार्हस्थ्य जीवन से परिचित होना चाहता है।⁶² कुटुंब के स्नेहपूर्ण वातावरण व सेवा से ही कपिजल वज्रहठ छोड़कर आज्ञाकारी बालक की तरह विनीत हो जाता है।⁶³

विविध पारिवारिक स्नेह-संबंधों के बीच में भी प्रसाद की तद्विषयक विचारधारा ध्वनित होती है। ‘राज्यश्री’, ‘जनमेजय का नागयज्ञ’, ‘अजातशत्रु’ व ‘दासी’ कहानी में बहन-भाई (राज्यश्री-श्रीहर्ष), आस्तीक-मणिमाला, पद्मावती-अजात, तिलक व इरावती, ‘तितली’ व ‘सदेह’ कहानी में देवर-भाभी (इंद्रदेव-नंदरानी आदि), ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ में बूआ-भतीजी (मनसा-मणिमाला), ‘स्कंदगुप्त’ में ननद-भाभी (देवसेना-जयमाला), ‘अजातशत्रु’ में पिता-पुत्र (बिबसार-अजात), ‘कामायनी’, ‘ककाल’ व ‘अजातशत्रु’ में माता-पुत्र (श्रद्धा-कुमार, गोविदी-मंगल, वासवी (सौतेली-अजात), आदि स्नेह-संबंधों का बड़ा सजीव व मोदकारी अंकन हुआ है।

प्रसाद सेवा, स्नेह, सहानुभूति नामक उच्च गुणों की नींव पर सुखी घर की स्थापना के प्रयत्न में आघात निरत हैं। परिस्थितियों से आज जो इस दिशा में शैथिल्य आ गया है उसके प्रति प्रसाद अत्यंत सजग है। सम्मिलित कौटुंबिक जीवन के दुःखदायी होने व उसकी कड़ियाँ चूर-चूर होने पर प्रसाद ने इंद्रदेव के मुख से गहरी चिंता व्यक्त की है।⁶⁴

5 प्रसाद की सामाजिक व सांस्कृतिक विचार-क्रांति साहित्यकार जीवन का आराधक होता है और जीवन कहते हैं, अज्ञात आदर्शों की ओर नव-नव विचार-क्रांतियों की प्रेरणा से व्यक्ति और समाज के अनवरत रूप से कल्याण-पथ पर बढ़ते चलने की। वैचारिक क्रांतियाँ प्रायः दार्शनिक जगत् में ही होती हैं, पर अलौकिक प्रतिभा की स्फूर्ति से कवि की भी नयी वैचारिक सूझें हो सकती हैं, अथवा वह क्रांतिमयी प्रतिभा के बल से प्रचलित रूढ़ विचार-सरणियों को ढहाकर या उनके विशिष्ट अनुपात के मिश्रण से नवीन विचार-पथ भी खोल सकता है। पर साहित्यकार यह कार्य, कलात्मक प्रभविष्णुता के लिए, अपनी रचनाओं में अपने कथानकों को ऐतिहासिक या वर्तमानकालीन पीठिका देकर, पात्रों के जीवन-व्यापारों के माध्यम से ही शक्तिशाली रूप से सपन्न करता है। इससे विचार की निजी ऊष्मा के साथ ही कला की रंजकता के मिश्रण से विचार और भी सुग्राह्य व प्रेरक-उत्तेजक हो उठते हैं। इस प्रकार साहित्यगत विचार जीवन के जाड्याधकार को भेदकर व्यक्ति व समाज को नई स्फूर्तियाँ व दृष्टियाँ प्रदान कर साहित्यकार की चरम सिद्धि में सहायक होते हैं। आनंदवादी प्रसाद जीवन में अपने परम प्रिय आनंद की प्रतिष्ठा की ही दृष्टि से इस वैचारिक क्रांति की अवतारणा करते हैं।

प्रसाद की महत्त्वपूर्ण विचार-क्रांति जीवन के स्वस्थ व परिपूर्ण स्वरूप की प्रतिष्ठा के लिए हुई है। ‘इरावती’ उपन्यास व ‘देवरथ’ कहानी में कृत्रिम व प्राणरोधक जीवन-प्रणालियों के प्रति प्रचंड विद्रोह करके स्वस्थ व प्राकृतिक जीवन के स्वरूप को उद्घाटित और पुनर्स्थापित करने का प्रकांड प्रयत्न है। जीवन-चेतना ही तो ससार की धड़कन है और वही

जड़ नियमों के जवड़ों में पहुंचकर छटपटा रही है। जीवन के सही स्वरूप को मुक्त कराने की यह आग प्रसाद के हृदय में बड़ी प्रचंडता से जली है। वस्तुतः जीवन के सहज-स्वाभाविक रूप की प्रतिष्ठा प्रसाद की एक महान् सांस्कृतिक देन है। दूसरी अत्यंत महत्वपूर्ण व युगोचित क्रांति है देवता व स्वर्ग, आदि की तुलना में मानव व पृथ्वी के गौरव की स्थापना। 'कंकाल' में प्रसाद ने सब संकीर्णताओं को तोड़कर इस मानववाद की व्यापक प्रतिष्ठा का प्रयत्न किया है। 'अज्ञातशत्रु' में प्रसाद लिखते हैं—'जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं—वही तो संपूर्ण मनुष्य है।'⁶⁵ 'कामायनी' में तो उन्होंने विलास-जर्जर देवताओं की स्वर्ग-दृष्टि को प्रलय की लहरों में डुबाकर मानव और मानव-सृष्टि के ही गौरव को उद्घाटित करने का पथ प्रशस्त किया है। और भी आगे बढ़कर परम ऐश्वर्यों की राशि पृथ्वी को ही इस रूप में दिखाया है कि वह उदार या दाता की तरह स्वयं स्वर्ग को अपनी महत्वपूर्ण निधियां दे पाने में पूर्ण समर्थ है—

वह अनंत नीलिमा व्योम की जड़ता-सी जो शांत रही,
दूर-दूर ऊंचे से ऊंचे निज अभाव में भ्रांत रही।
उसे दिखाती जगती का सुख हंसी और उल्लास अज्ञान,
मानो तुंग तरंग विश्व की हिमगिरि की वह सुदूर उठान।

—कामायनी : आशा सर्ग

कहने की आवश्यकता नहीं कि काल्पनिक स्वर्ग की तुलना में यथार्थ पृथ्वी के गौरव की यह प्रतिष्ठा आधुनिक चिंतन का एक उत्कर्ष-बिंदु है। आज तो कवि पंत भी कहते हैं :

देखो भू को—पुण्यप्रसू को !

प्रसाद की इस क्रांति के विशिष्ट स्फुल्लिंग उनके साहित्य में इस रूप में प्रकट हुए हैं :

प्रसाद को स्वर्ग अपेक्षित नहीं है।⁶⁶ पृथ्वी अधिक ऐश्वर्यशालिनी व पूर्ण है, और देवत्व से अधिक ऊंची वस्तु मानवता है।⁶⁷ कोरे निर्वाण में भी प्रसाद का विश्वास नहीं है।⁶⁸ वे समाज की जीर्ण-शीर्ण रूढ़ियों पर निर्ममता से प्रहार करते हैं। समाज की पीड़ा कम करने को विवाहिता अथवा विधवा का पुनर्विवाह कराने की उन्होंने व्यवस्था की है।⁶⁹ वे हिंदू जीवन के उन अंशों के प्रति भी पूर्ण निर्मम हैं जो जीवन को जड़ बना देते हैं। 'भिखारिन' काली का 'निर्मल' झूठी धार्मिक भावना के आधार पर गंगा में स्नान करने को प्रस्तुत नहीं है।⁷⁰ मंदिर का घड़ा कोरा दंभ-मात्र का प्रतीक है।⁷¹ प्रसाद कोरे तप को जीवन का सत्य नहीं मानते।⁷² वे इंद्रिय भोग व सांसारिक विभूतियों की उपेक्षा नहीं करते।⁷³ जीवन का रस-भोग प्रसाद को इष्ट है, किंतु साथ ही इंद्रिय भोग-लालसा का अतिरेक प्रलय का आह्वान भी करता है—यह तथ्य भी वे स्पष्ट कर देते हैं।⁷⁴ अतः अबाध इंद्रिय भोग का आश्वासन देने वाले देवपद की प्राप्ति के लिए होने वाले यज्ञों की भी प्रसाद ने निःसारता निरूपित की है।⁷⁵ धर्म के क्षेत्र में कोरे मंत्रों की निःसारता भी वे स्पष्ट कर देते हैं।⁷⁶ निषेधमूलक या निवृत्तिमार्गी जीवन का पोषण या संवर्द्धन करने वाली विचारधारा के खिलाफ तो प्रसाद ने मानो जिहाद ही बोल दिया है। उन्होंने नियमों का खोखलापन दिखाते हुए प्राकृतिक व सहज जीवन का विरोध करने वाली विचारधारा के प्रति उग्र व जीवंत विद्रोह किया है, और एक प्रकृत जीवन-प्रणाली की स्थापना की है।⁷⁷ क्रांतिकारी समाजवादी विचारधारा का स्वर अन्यत्र भी स्पष्ट सुनायी पड़ता है।⁷⁸ जातीयता व स्पर्शास्पर्श्य की भावना का भी उपहास किया गया

है।⁷⁹ हरिजन-मंदिर-प्रवेश की दिशा में भी सामयिक क्रांति की गयी है।⁸⁰ शरीर-धर्म का उल्लंघन करके स्थूल धर्म का निर्वाह लेखक को इष्ट नहीं।⁸¹ हिंदू शास्त्र की कठोरता लेखक को उचित नहीं जान पड़ती।⁸²

इस प्रकार प्रसाद जी सामाजिक चेतना से सपन्न दिखायी पड़ते हैं। प्रसिद्ध समाजवादी चिंतक और आलोचक डॉ रामविलास शर्मा लिखते हैं—‘वे एक वर्गहीन साम्ययुक्त समाज-व्यवस्था के समर्थक थे, इसका स्पष्ट संकेत उनकी रचनाओं में मिलता है। उसका सामाजिक दृष्टिकोण उनके दार्शनिक विचारों का पूरक है।’⁸³ एक रहस्यवादी-रोमांटिक साहित्यकार के चिंतन में भारतीय विधान द्वारा स्वीकृत समाजवादी प्रजातांत्रिक मूल्यों के समावेश का यह तथ्य उनके व्यक्तित्व को निश्चय ही एक अतिरिक्त और गहरा आकर्षण प्रदान करता है और यथार्थ की भूमियों पर भी प्रसाद के पुनर्परीक्षण और पुनर्मूल्यांकन का आह्वान करता है।

राजनीतिक विचारधारा

प्रसाद की राजनीतिक विचारधारा उनके द्वारा लिखित उत्कृष्ट नाटको—‘स्कंदगुप्त’, ‘चंद्रगुप्त’, ‘ध्रुवस्वामिनी’ आदि—के राजनीतिक घटनाचक्रों व प्रमुख पात्रों के जीवन-व्यापारों से आकलित की जा सकती है। प्रसाद जी की व्यावहारिक राजनीति-विषयक विचारधारा और नीति-निपुणता के स्वरूप के परिज्ञान का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्रोत चाणक्य का चरित्र है। चाणक्य विलक्षण बुद्धि का ब्राह्मण है, उसकी प्रखर प्रतिभा कूट राजनीति के साथ दिन-रात जैसे खिलवाड़ किया करती है। शत्रु पर विजय प्राप्त करने में क्या-क्या उचित या विधेय है, अपने व्यावहारिक-राजनीतिक लक्ष्य की सिद्धि के लिए क्या-क्या अस्र काम में लाये जा सकते हैं, कूटचक्रों का सृजन-प्रवर्तन कैसे होता है, राजनीतिक चालो या दाव-पेच अथवा कूट-चातुरी के द्वारा किस प्रकार सफलता अतट चरणों की चेरी बनती है, यही प्रायः राजनीतिक क्षेत्र की गतिविधि की अथ-इति है।

किंतु प्रसाद ने राजनीति में कही भी अन्याय या असत्य को प्रश्रय नहीं दिया है। उनकी राजनीतिक विचारधारा जगन्मागल्य से पूत है। चाणक्य परपीडक शत्रु के पराभव के उत्साह की भावना से पूर्ण होकर, अपने व्यक्तिगत अपमान के स्वाभाविक प्रतिशोध की भावना से प्रेरित होकर राजनीतिक सूक्ष्म-जटिल खेल खेलता है, किंतु अंत में वह चंद्रगुप्त को भारत का सम्राट बनाकर निष्काम आनंद की ज्योति का पथिक हो जाता है। प्रसाद ने जगत्-कल्याण की भावना से शून्य कुटिल राजनीति की सर्वत्र ही निंदा की है। ध्रुवस्वामिनी कहती है—‘राजचक्र सबको पीसता है।’⁸⁴ राजनीति के विकृत स्वरूप से क्षुब्ध होकर गुप्तकुल की वह गरिमामयी कुलवधू पूछती है—‘इस राजकुल में एक में भी संपूर्ण मनुष्यता का निदर्शन न मिलेगा क्या?’⁸⁵ मदाकिनी कहती है—‘सच है, वीरता जब भागती है तब उसके पैरों से राजनीतिक छल-छद्म की धूल उड़ती है।’⁸⁶ आचार्य मिहिरदेव कहते हैं—‘राजनीति ही मनुष्यों के लिए सब-कुछ नहीं है। राजनीति के पीछे नीति से भी हाथ न धो बैठो, जिसका विश्व-मानव के साथ व्यापक संबंध है। राजनीति की साधारण छलनाओं से सफलता प्राप्त करके क्षण भर के लिए तुम अपने को चतुर समझ सकने की भूलकर सकते हो। परंतु।’⁸⁷ राक्षस राजसेवा को कुटिल व ‘विश्वासघातिनी’ कहते हैं⁸⁸ और भटार्क राजनीति को ‘कालभुजगी’।⁸⁹ सरल

व्यक्ति 'हृदय की बातों को राजनीतिक भाषा में व्यक्त करना' नहीं जानते।⁹⁰ 'वस्तुतः राजनीति दार्शनिकता और कल्पना का लोक नहीं है। इस कठोर प्रत्यक्षवाद की समस्या बड़ी कठिन होती है।'⁹¹ महामाया कहती है—'राज्यशक्ति का प्रलोभन, उसका आदर अच्छा नहीं है, विष का लड्डू है, गर्धननगर का प्रकाश है। कब क्या परिणाम होगा—निश्चय नहीं है।'⁹² वस्तुतः राजशक्ति बिजली की रेखा की तरह टेढ़ी है।⁹³

प्रसाद इसीलिए केवल अधिकार व सत्ता का कुत्सित खेल का खेलने को बढावा नहीं देते। बिंबसार जीवन की नीची किंतु सुदृढ़ परिस्थिति में सतोष मानने को अधिक उचित समझता है।⁹⁴ चतुराई या राजनीतिक चतुराई प्रसाद की दृष्टि में कोई ऊँचा गुण नहीं है, क्योंकि सबसे बुद्धिमान प्राणी मनुष्य बार-बार धोखा खाता है।⁹⁵ समझदारी आने पर यौवन चला जाता है।⁹⁶ पर सयोगवश यह भी बहुत अच्छी बात है कि व्यवहार-कुशल मनुष्य ससार के भाग्य से उसकी रक्षा के लिए बहुत थोड़े-से उत्पन्न होते हैं।⁹⁷ स्वयं चाणक्य कहता है, 'जीवन राजनीतिक कुचक्रों से कुत्सित और कलकित हो उठा है। किसी छायाचित्र, किसी काल्पनिक महत्त्व के पीछे भ्रमपूर्ण अनुसंधान करता दौड़ रहा हूँ। शांति खो गयी, स्वरूप विस्मृत हो गया। जान गया, मैं कहाँ और कितने नीचे हूँ।'⁹⁸ 'कामायनी' में मनु और इडा भी राजनीतिक वात्स्याचक्र में पड़कर अशांत हैं।⁹⁹

इस प्रकार प्रसाद जी राजनीति के स्वच्छ रूप को ग्रहण कर आत्म-कल्याण के लिए उसका उपभोग वांछित समझते हैं और जीवन के एक सच्चे कलाकार की तरह उसके विकृत रूप से बचकर स्वच्छ व उदात्त मानव भूमिका पर रहकर ही जीवन का रस-रहस्य ग्रहण करने की गूढ़ मंत्रणा देते हैं।

आर्थिक विचारधारा

जीवन के व्यापक स्वरूप में 'अर्थ' (जिसमें ससार-यात्रा के लिए आवश्यक पार्थिव साधन-सबल सम्मिलित है) अपना विशिष्ट और निश्चित स्थान रखता है—धर्म, व्यवहार और कला-साहित्य, सभी धरातलों पर ('धर्मार्थकाममोक्षाणां—गीता, 'चतुर्वर्ग-फलप्राप्ति'—साहित्यदर्पण, 1/2)। साहित्यकार जीवन-परिस्थितियों का व्यापक व विशद निरूपण करता है, इस तथ्य में आर्थिक परिस्थितियों के निरूपण की आवश्यकता भी निहित है। प्रसाद आनंदवादी थे—अर्थ-संबंधी उक्त तथ्य से इस बात का किसी भी प्रकार विरोध नहीं। बात यह है कि आनंद की वास्तविक प्रतिष्ठा तो जीवन में तभी होगी जबकि हमारा भौतिक परिवेश भी, जो बहुत कुछ 'अर्थ' से ही शासित-संचालित व रूपायित होता है, स्वस्थ व सतुलित हो। इस प्रकार अर्थ, मुक्ति या आनंद का एक अनिवार्य सोपान है, सच्चा साहित्यकार अपने चरम लक्ष्य की सिद्धि के पथ पर बढ़ते हुए इस पक्ष की उपेक्षा नहीं कर सकता—वर्तमान अर्थ-प्रधान युग में तो और भी नहीं।

प्रसाद ने भी अपनी अनेक रचानाओं में—विशेषतः 'कंकाल' व 'तितली' नामक उपन्यास, अनेक कहानियाँ तथा 'स्कंदगुप्त' आदि नाटक—अर्थ-पक्ष से संबंधित जीवन-स्थितियों के निरूपण द्वारा अपने आर्थिक विचारों का उल्लेख, निरूपण या ध्वनन किया है। आर्थिक पक्ष के निरूपण के अवसर पर प्रसाद प्रायः पूर्ण वस्तुनूखी तथा व्यावहारिक रहे हैं। उन्होंने व्यक्तियों के धरातल पर अर्थ की विषमता से प्रसूत जीवन के स्वरूप का यथार्थ व

मार्मिक अकन तो अनेक स्थलों पर किया ही है,¹⁰⁰ व्यापक सामाजिक धरातल पर भी मनोयोगपूर्वक अर्थ-पक्ष का विश्लेषण-परीक्षण किया है। 'तितली' मे विशेष रूप से यह द्रष्टव्य है। धामपुर गाव को आदर्श ग्राम बनाने की योजना के माध्यम से प्रसाद ने अपनी अर्थ-विषयक विचारणा को स्पष्ट किया है और वे योजनाए (चकबदी, बैंक, सहकारी समितिया आदि) प्रस्तुत की है जिन्हे अपनाकर ग्राम या समाज का आर्थिक ढांचा व्यवस्थित किया जा सकता है, और इस प्रकार जीवन के श्रेष्ठ आनंद की आरंभिक भूमिका निर्मित हो सकती है।

नारी-जीवन के सदर्थ मे भी अर्थ-पक्ष पर विशेष रूप से विचार किया गया है। 'तितली' मे मुकदलाल कहते है कि स्त्री की मर्यादा की रक्षा की दृष्टि से, उसके लिए पर्याप्त रुपया आवश्यक है।¹⁰¹ अन्यत्र भी स्त्री को केन्द्र मे रखकर आर्थिक विचार प्रस्तुत किये गये है।¹⁰³

जहा व्यापारिक दृष्टि से जीवन-विधान मे अर्थ का अनिवार्य महत्त्व निरूपित किया गया है, वहा कोरी अर्थपरायणता किस प्रकार विलास और नाश की भूमिका प्रस्तुत करती है—इस पर भी प्रसाद ने असदिग्ध शब्दों मे अपना मतव्य दे दिया है। 'ममता', 'सालवती', 'व्रतभग' आदि कहानिया इस दृष्टि से अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। मठ-मदिरो मे या ठाकुरद्वारो मे ब्याज कमाने का बिजनेस कैसा चलता है, यह भी यत्र-तत्र दिखाया गया है।

धार्मिक-नैतिक विचारधारा

प्रस्तुत प्रबन्ध के इतिहास व चरित्र-चित्रण से सबधित प्रकरणों में हमने नैतिकता को क्रमश सभ्यता के आधारों मे से एक महत्त्वपूर्ण आधार के रूप मे तथा पात्रो की गौरव-गरिमा के एक विशिष्ट व आकर्षक गुण के रूप मे विस्तार से निरूपित किया है, अत यहा तत्संबधी विवेचना अनपेक्षित है। प्रसाद नैतिक व अनैतिक का निर्णय परंपरागत नीति-नियमो के स्थूल आधार पर ही न करके मानवीय परिस्थितियो के सूक्ष्म-विशद आधार पर ही करते है। व्यक्ति रूप में प्रसाद यह निर्णय व्यापक मानवीय सहानुभूति के बल पर करके काव्यगत सत्य की पूरी-पूरी रक्षा करते है। स्थूल रूप मे मंगल और देव निरजन समाज के आदर्श नेता है, पर वस्तुत वे कुछ और ही है। इसी प्रकार 'ककाल' के पात्र—विजय और तारा, तथा 'ध्रुवस्वामिनी' के प्रति स्थूल निर्णय कुछ और ही होगा और वास्तविक और सच्चा निर्णय कुछ और। इन उदाहरणो की ओर संकेत करने का अभिप्राय प्रसाद की नैतिकता की मूलदृष्टि के स्वरूप का निर्देश है। अपने सभी पात्रो की नैतिकता-अनैतिकता का निर्णय प्रसाद अपने इसी आधारभूत मानदंड से करते है। परिस्थिति, जीवन का स्वरूप, मनोविज्ञान और देश-काल सभी के सम्मिलित योग से सच्ची धार्मिकता या नैतिकता का यह उदार मानदंड तैयार हुआ है।

इस परिवेश मे अब यह अधिक सरलता से कहा जा सकता है कि प्रसाद समाज मे उच्चकोटि की नैतिकता की स्थापना चाहते हैं। उनके प्राय सभी अनैतिक पात्र किसी-न-किसी रूप में दंडित हुए है,—हां, सज्जन पात्रो को (जैसे, 'ककाल' का विजय) भले ही समुचित पुरस्कार न मिला हो। प्रसाद की नैतिक विचारधारा से सबधित स्थूल अवातर विवरण उनके द्वारा रचित पात्रों के स्वरूप-विश्लेषण से प्राप्त हो सकता है। अनेक स्थलों पर प्रसाद ने हिंसा-अहिंसा, स्वर्ग-नरक, बलि-कर्म, आत्महत्या, पाप-पुण्य, सत्य-मिथ्या, विधि-निषेध आदि की मीमांसा के द्वारा अपनी नैतिकता-विषयक दृष्टि को प्रकाशित किया है। सालवती, कमला

(लहर), विजया (स्कंदगुप्त), विजय (ककाल) आदि पात्रों की व्याख्या करके प्रसाद की नैतिकता की भावना का वास्तविक स्वरूप हृदयगम किया जा सकता है।

प्रसाद रूढ़िवादी धर्म के सर्वत्र ही निंदक है। 'ककाल' में इसी स्थूल धर्म के विरुद्ध क्रांति करके उन्होंने उसका भंडाफोड़ किया है। वस्तुतः 'प्रसाद' के हाथों सनातन काल से प्रचलित रूढ़ि-जर्जर धर्म, जाति-पाति की भावना से मुक्त होकर मानव-व्यवहार व आचरण पर आधारित स्वच्छ मानव-धर्म अथवा सस्कृति के रूप में परिणत हो गया है। 'ककाल' में जो मठ-मंदिर व पड़े-पुरोहित आदि से सबधित विस्तृत निरूपण हुआ है, उससे प्रसाद की स्थूल धर्म-विषयक विरक्ति स्पष्ट है। 'करुणालय' व 'कामायनी' के द्वारा धर्म के नाम पर होने वाली बलि व यज्ञ-कर्म की निस्सारता स्पष्ट है। 'इरावती' उपन्यास व 'देवरथ' तथा 'देवदासी' आदि कहानियों में धर्म के नाम पर होने वाले अत्याचार का अत्यंत मार्मिक व सशक्त वर्णन हुआ है। नियम-विधान के चक्कर में पड़े बिना अन्य जातियों में नीति और धर्म का कितना स्वच्छ व प्रकृत रूप स्वयमेव जीवित रहता है, यह 'चंदा' कहानी तथा बदन-गूजर व गाला (ककाल) के जीवन-क्रम से सहज स्पष्ट है। प्रसाद की धर्म-विषयक विचारधारा के प्रमुख सूत्र उक्त सामग्री से आकलित किये जा सकते हैं।

सांस्कृतिक विचारधारा मानववाद

काल्पनिक देवताओं व स्वर्गिक जीवन की तुलना में मानव और मानव-जीवन का आधुनिक गौरव-स्थापन विचार-जगत् की एक विराट क्रांति का परिणाम है, जो प्रसाद के साहित्य में सर्वत्र दिखायी पड़ता है। वस्तुतः इस मानववाद या मानवतावाद का अभ्यास भारत देश अत्यंत प्राचीनकाल में सफलतापूर्वक संपन्न कर चुका है। 'सर्वे भवन्तु सुखिनः' तथा 'न मानुषात् श्रेष्ठतरं हि किञ्चित्' उस अभ्यास के प्रकाश-स्तम्भ हैं। किंतु राजनीतिक, सामाजिक व धार्मिक कारणों से इस मानववाद की ज्योति कालांतर में मंद पड़ गयी। अर्वाचीन युगों में यूरोप में फ्रांस की राज्य-क्रांति ने अपने मानव को सिर उठाकर चलने का नवीन अवसर दिया।

वस्तुतः आधुनिक मानववाद मध्य युगों की अनेक 'आदर्श' मान्यताओं के प्रति एक तीव्र विद्रोह है। उसने मानव और उसकी पूर्णता का विशेष आग्रह रखा है।¹⁰³ वह ऊपरी आरोपित शासन व प्रभुत्व को महत्त्व न देकर स्वानुभव के द्वारा सीखने को अधिक महत्त्व देता है।¹⁰⁴ उसने मानव की स्वतंत्र इच्छा और विकासमान वास्तविकता को आधारभूत सिद्धांतों के रूप में अपनाया।¹⁰⁵ मानव की बौद्धिक चेतना पर उसने विनय या मृदुलता के नियंत्रण को महत्त्वपूर्ण बताया है।¹⁰⁶

इस मानववाद की केंद्रीय भावना यह है कि पृथ्वी का मानव ही सब-कुछ है और वह वस्तुओं की अंतिम नाप है। इस पृथ्वी पर मानव से बढ़कर और कोई नहीं। काल्पनिक देवताओं को या अन्य योनियों के किसी भी व्यक्ति को शक्ति, आकार व योग्यता-प्रतिभा में बड़ा बताकर मानव का अवमूल्यन करना मानो आत्महीनता का अपराध है। मनुष्य स्वरूप और गुणों से जैसा है, उसी रूप में रहकर वह अपना कल्याण स्वयं कर सकता है। मानव का सुख-दुःख, अश्रु-मुस्कान, विजय-पराजय, गुण-अवगुण, आशा-आकांक्षा, वासना, स्वप्न-कल्पना, सग्रह-त्याग, सब-कुछ अपनी जगह महत्त्वपूर्ण है। वह उपहास्य या

उपेक्षणीय कदापि नहीं। अपनी सहज क्षमताओं और सीमाओं के साथ मानव प्रकृति से सनातन संघर्ष करता हुआ अपनी विजय-यात्रा के पथ पर अनवरत गति से बढ़ता आया है, यह तथ्य मानव के गौरव का साक्षी है। इस गौरव को किसी भी काल्पनिक गौरव या अव्यवहार्य आदर्शों की तुला व अलौकिक काल्पनिक, इद्रियातीत, जीवन के स्वरूप व मूल्यों से तौलकर उसे किसी भी प्रकार हल्का बनाना मानव व जगत् का अवमूल्यन है।¹⁰⁷ जीवन-कला, साहित्य, समाज आदि के सतोषजनक व सर्वोच्च मूल्य मानव के इस स्वरूप को ध्यान में रखकर ही निर्धारित किये जा सकते हैं। अपनी सहज क्षमताओं व प्राकृतिक अभावों के साथ भी इस पृथ्वी पर ही मानव अपने भावों के विचारों की श्रेष्ठ विभूतियों से अपनी पूर्णता को प्राप्त कर लेगा। उसे किसी अलौकिक सिद्धि व मुक्ति की कामना नहीं। वह जगत् व जीवन के सौ-सौ बंधनों के बीच भी उच्चकोटि की साधना से सहज व मधुर मुक्ति का विधान कर लेगा, अतः वह इस विश्व को प्रेम और आकर्षण की वस्तु समझ सकता है, निस्सार नहीं।¹⁰⁸

प्रसाद जी ने अपने साहित्य में स्वस्थ मानवता के स्वरूप की प्रतिष्ठा की है। अनेक पात्रों के जीवन को उन्होंने इसी मानवतावादी विचारधारा के सांचे में ढालकर तैयार किया है। 'ककाल', 'जनमेजय का नागयज्ञ', 'अजातशत्रु', 'स्कंदगुप्त', 'करुणालय', 'महाराणा का महत्त्व', 'कामायनी' आदि कृतियाँ तथा अनेक कहानियाँ ('गूदड़ साई', 'आधी', 'चित्रवाले पत्थर', 'शरणागत', 'प्रतिध्वनि', 'मधुआ', 'देवदासी', 'विराम-चिह्न', 'देवरथ', 'नूरी', 'अमिट स्मृति', 'सलीम' आदि) इस मानववाद का ही पोषण व परिष्करण करती हैं। तारा, विजय, घटी, मल्लिका व 'तितली' के अनेक पात्रों के माध्यम से वह मानववाद भली भाँति व्यक्त हुआ है।

गीति-काव्य की अतरंग भूमि पर भी प्रसाद ने इसी मानववाद को स्वीकृति दी है। वासना, सुख-दुःख, अश्रु, यौवन-क्रीड़ा, आशा-निराशा, स्वप्न-कल्पना आदि सबसे परिपूर्ण अपने जीवन को कवि ने मानव-भाव से आकृष्ट भोगा है और इस भोग की स्वाभाविक प्रक्रिया को पार कर वह एक ऐसी शुद्ध व उदात्त मनोभूमिका पर आया है, जिसे मर्त्यलोक का यह मानव-जीवन, अपनी सर्वश्रेष्ठ व प्यारी निधि के रूप में, मनुष्य को उसके श्रम व संघर्ष के लिए अत्यंत आदर के साथ भेंट कर सकता है। इसमें कहीं भी हीनता की ग्रंथि नहीं और अनुचित या अस्वाभाविक नैतिकता के तीखे अंकुश नहीं। इतना ही नहीं, उच्चकोटि का अध्यात्म जिसे कहते हैं, वह भी इसी के द्वारा निष्पन्न बताया गया है। यदि इस मानव-भोग के प्रवाह को शिव-भावना के द्वारा पार किये बिना कोई निकल जाता है तो वह मानो प्रसाद की दृष्टि में एक सच्चा आध्यात्मिक नहीं। मानवता की साधना के बिना अध्यात्म भी अपनी सार्थकता सिद्ध नहीं करता। यही प्रसाद का मानवतावादी अध्यात्म है जो छूछे या ठूठे अध्यात्म से ऊँची वस्तु है। इसीलिए प्रसाद नवीन अर्थों में सच्चे आध्यात्मिक कवि है। उनका छायावाद व रहस्यवाद इसी अध्यात्म से उजागर है।

साहित्यिक विचारधारा

प्रसाद के विचारक-रूप के अतर्गत उनका साहित्य-समीक्षक का रूप भी स्पष्ट है। प्रसाद के साहित्य-समीक्षक रूप का परिज्ञान दो स्रोतों से हो सकता है - (1) उनके द्वारा रचित

साहित्य से, जो स्वभावतः उनकी साहित्यिक मान्यताओं से प्रेरित होकर रचा गया है, और (2) 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' नामक निबन्ध-संग्रह से, जिसमें उनके साहित्य-सिद्धांत सबंधी निबन्ध संकलित हैं, साहित्यिक दृष्टि, मान्यताओं व सिद्धांतों की गंभीर व विद्वत्पूर्ण विवेचना हुई है। प्रथम को हम प्रसाद की साहित्यिक विचारधारा का परोक्ष साधन या स्रोत कह सकते हैं, और द्वितीय को अपरोक्ष या प्रत्यक्ष। समग्र रूप से देखने पर प्रसाद जी ने काव्य, कला, साहित्य, रहस्यवाद, यथार्थवाद, छायावाद, सभ्यता-संस्कृति-इतिहास (साहित्य के सदर्भ में), नाटक, रस, रंगमंच, भाषा, वस्तु-रूप आदि साहित्य के मूलवर्तों विषयों पर गवेषणात्मक दृष्टि से मौलिक व तात्त्विक चिंतन किया है और तत्संबंधी व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं। हम यहाँ प्रसाद जी की समस्त साहित्यिक विचारधारा को यथासंभव स्पष्ट व प्रसाद जी द्वारा मनोनीत प्रणाली पर अत्यंत संक्षेप में व संश्लिष्ट रूप में प्रस्तुत करेंगे। प्रसाद जी की मान्यताओं ने स्थापना का रूप जिस तर्क-प्रणाली पर चलकर ग्रहण किया है, उसे स्थानाभाव से यहाँ प्रस्तुत करना अनावश्यक है। प्रसाद की मूल साहित्यिक मान्यताएँ संक्षेप में इस प्रकार रखी जा सकती हैं

भारतीय दृष्टि से काव्य कला के अतर्गत नहीं है। काव्य विद्या है और कला उप-विद्या। 'कला से जो अर्थ पाश्चात्य विचारों में लिया जाता है वैसा भारतीय दृष्टिकोण से नहीं।'¹⁰⁹ 'पश्चिम में कला को अनुकरण माना है, उसमें सत्य नहीं।'¹¹⁰ 'केवल मूर्त और अमूर्त के भेद से साहित्य-कला की महत्ता स्थापित नहीं की जा सकती।'¹¹¹ मूर्त-अमूर्त के आधार पर हेगल-प्रवर्तित कला का वर्गीकरण सुगम अवश्य है,¹¹² किंतु उसका ऐतिहासिक-वैज्ञानिक विवेचन होने की संभावना जैसी पाश्चात्य साहित्य में है, वैसी भारतीय साहित्य में नहीं, क्योंकि पश्चिम के पास उनकी अविच्छिन्न सांस्कृतिक एकता भी है। हमारी भाषा के साहित्य में वैसा सामंजस्य नहीं है।'¹¹³ मूर्त-अमूर्त कला का यह वर्गीकरण पश्चिम में किया गया है, बिल्कुल भौतिक दृष्टि से—अध्यात्म का उसमें संपर्क नहीं।'¹¹⁴ 'लोकोत्तर आनंद की सत्ता का विचार ही नहीं किया गया।'¹¹⁵ उपयोगिता और तर्क की दृष्टि ही उसमें प्रमुख रही। 'हमें अपनी सुरुचि की ओर प्रत्यावर्तन करना चाहिए, क्योंकि हमारे मौलिक ज्ञान-प्रतीक दुर्बल नहीं हैं।'¹¹⁶ कला को प्रगतिशील बनाने के लिए अतीत, वर्तमान और भविष्य तीनों पर एकसाथ दृष्टि रखनी चाहिए, अन्यथा कला का लक्ष्य एकांगी हो जायेगा।'¹¹⁷

ज्ञान और सौंदर्य-बोध विश्वव्यापी वस्तु है, इनके केंद्र देश, काल और परिस्थितियों से तथा प्रधानतः संस्कृति के कारण भिन्न-भिन्न अस्तित्व रखते हैं।'¹¹⁸ भारत की संस्कृति दार्शनिक है जिसमें पुरुष सर्वथा निर्लिप्त और स्वतंत्र है। इस भारतीय रुचि-भेद को लक्ष्य में रखकर ही भारतीय साहित्य का विवेचन होना चाहिए। हा, परिस्थितिवश इस मूल रुचि-भेद में परिवर्तन का आभास भी मिलता है।'¹¹⁹ भारतीय साहित्य में दुःखांतर और तथ्यवादी साहित्य अत्यंत तिरस्कृत है। शुद्ध आदर्शवाद और सुखांतर प्रबन्ध ही भारतीय संस्कृति के अनुकूल हैं।'¹²⁰

प्रसाद जी की दृष्टि से कला-विषयक आधुनिक हमारी 'सब भावनाएँ साधारणतः हमारे विचारों की सकीर्णता से और प्रधानतः अपनी स्वरूप-विस्मृति से उत्पन्न हैं।'¹²¹

प्रसाद जी रहस्यवाद को भारतीय वस्तु मानते हैं, विदेशी नहीं।'¹²² अत्यंत प्रभावपूर्वक और युक्तियों द्वारा उन्होंने सिद्ध किया है कि 'वर्तमान रहस्यवाद की धारा भारत की निजी संपत्ति है, इसमें सदेह नहीं।'¹²³ उन्होंने ऋग्वेद के 'नासदीय सूक्त' से लेकर वर्तमान हिंदी

छायावाद तक उसका ऐतिहासिक क्रम-विकास निरूपित करते हुए, मध्यवर्ती कुछ काल के अंतराल को अपवाद रूप मानते हुए, यह निरूपित किया है। ऋग्वेद और उपनिषदों से चलने वाली आगमों की यह धारा किस प्रकार प्राचीन पाशुपत के तत्त्वों से युक्त शैवागमों से होती हुई हिंदी के आधुनिक रहस्यवाद-छायावाद तक प्रवाहित होती आ रही है, इसका प्रामाणिक निरूपण प्रसाद जी ने किया है।

रस के सबंध में प्रसाद जी की अपनी निजी मान्यताएँ हैं। उनकी दृष्टि में साहित्यिक रस की अत्यंत प्रामाणिक-प्रौढ़ आत्मपरक व दार्शनिक व्याख्या शैवागमों की आनंदवादी विचारधारा के प्रकाश में हुई, जिसमें बुद्धि-विवेक व आदर्श को स्थान नहीं मिला। अभिनवगुप्त ने अभेदमय आनंद-पथ वाले शैवाद्वैतवाद के अनुसार मनोविज्ञानसम्मत ऐसी मूलग्राही व्याख्या की कि आगे आने वाले आचार्य—मम्मट, विश्वनाथ व पंडितराज आदि—उक्त आनंदवादियों की रस-व्याख्या-विषयक समस्त शास्य पदावली को लेकर ही रस की व्याख्या में समर्थ हो सके।¹²⁴ रसों में केवल शृंगार को महत्त्व देना, केवल मधुर की ही उपासना करना और दुःखमूलक रसों के प्रति प्रतिकूल सवेदनीयता की भावना मानो पूर्ण रस-दृष्टि नहीं। रस को इस प्रकार सीमित कर देना विवेक और बौद्धिकता की प्रसूति है। शैवाद्वैत की भावना के अनुसार सुख और दुःख दोनों आनंदमय हैं। सभी भावनाएँ—चित्तवृत्तियाँ व्यापक आनंद साधना के द्वारा आत्मा में विश्रांत होती हैं। “आत्मा का अभिनय भाव है। भाव ही आत्मचैतन्य में विश्राति पा जाने पर रस होते हैं।”¹²⁵ शैवों का आनंद सीमित नहीं है। वे शिव के नाते लोक के आनंद को समाधि-सुख मानते हैं। “चित्तवृत्तियों की आत्मानंद में तल्लीनता समाधि-सुख ही है।”¹²⁶ जब ऐसा होता है तो क्या अनुकूल और क्या प्रतिकूल—सभी प्रकार की चित्त वृत्तियों के आत्मविश्रांत होने पर रस या आनंद की अनुभूति होती है। अतः केवल मधुर पक्ष की साधना ही पूर्ण आनंद की साधना नहीं है। प्रसाद जी ने बताया है कि ‘उज्ज्वल नीलमणि’ वाली रस-परंपरा में आगे चलकर पूर्वोक्त व्यापक आनंद-भावना को भुलाकर केवल ‘मधुर’ को ही पकड़कर ‘शृंगार’ का नाम मधुर रख लिया गया। हास्य, करुण, बीभत्स, रस गौण हो गये और केवल ‘मधुर’ रस और उससे सबंधित अन्य नये रसों की सृष्टि हुई। यह मानो विराट् या व्यापक आनंद-साधना से पश्चात् पद होना था, क्योंकि यह सकोच द्वैत का—भेद का—ही सूचक था। आनंद की भावना इन आधुनिक रसों में विशृंखलित ही रही।¹²⁷ प्रसाद जी का कथन है कि कदाचित् प्राचीन रसवादी रस की पूर्णता भक्ति में इसलिए नहीं मानते थे कि उसमें द्वैत का भाव रहता था। उसमें रसाभास की ही कल्पना रहती थी। आगमों में तो भक्ति भी अद्वैतमूला थी।¹²⁸ कृष्ण-भक्ति मार्ग में गोलोक में लास्यलीला की योजना भी प्रसाद जी की दृष्टि में समय विश्व के साथ तादात्म्य वाली समरसता और आगमों के स्पंद शास्त्र के ताडवपूर्ण विश्व नृत्य के पूर्ण भाव से कुछ दूर की ही दिखायी पड़ती है।

आचार्य शुक्ल के समान प्रसाद जी रस की कोटिया नहीं मानते,¹²⁹ क्योंकि उनकी दृष्टि में रस को फल-योग में अंतिम में न दूढ़कर भिन्न कोटि के द्योतक मध्यवर्ती व्यापारों में, जो संचारी भावों के प्रतीक हैं खोजना, अखंड रस को छिन्न-भिन्न करना है।

प्रसाद जी का विचार है कि “मनोभावों या चित्तवृत्तियों का और उनके सब स्वरूपों का नाट्य रसों में आगमानुकूल व्याख्या से समन्वय हो गया था। अहं की सब भावों में, सब

अनुभूतियों में पूर्णता मान ली गयी थी। यह बात पिछले काल के रस-विवेचकों के द्वारा विशृंखल हो गयी। वास्तव में भारतीय दर्शन और साहित्य दोनों का समन्वय रस में हुआ और यह साहित्यिक रस दार्शनिक रहस्यवाद से अनुप्राणित है।¹³⁰

पाठको का रसानुभव कलाकार की प्रकृति की अनुकरणशीलता से निष्पन्न नहीं होता,¹³¹ जैसा कि पश्चिम में माना गया है। कलाकार के द्वारा प्रकृति का कोरा अधानुकरण पाठक में आत्मानन्द की सृष्टि नहीं कर सकता। आत्मा से असंपृक्त जड़ प्रकृति में आनन्द कहा ? काव्यानन्द तो तभी प्राप्त होगा, जब पाठक-श्रोता के भाव प्रेरित होकर आत्मा में विश्रुत होते हैं। “जैसे विश्व के भीतर से विश्वात्मा की अभिव्यक्ति होती है, उसी तरह नाटकों से रसों की।”¹³² इसमें कलाकार का कौशल व पाठक-श्रोता की निजी कल्पना व साधन निहित है। कोरे अनुकरण से यह सब संभव नहीं। इस प्रसंग में प्रसाद भारतीय दृष्टि को सूत्र रूप में प्रस्तुत करते हैं—“किंतु भारतीयों की दृष्टि भिन्न है। उनका कहना है कि आत्मा के अभिनय को, वासना या भाव को अभेद आनन्द के स्वरूप से ग्रहण करो। इसमें विशुद्ध दार्शनिक अद्वैतभाव का भोग किया जा सकता है। यह देवतार्चन है। आत्म-प्रसाद का आनन्द-पथ है। इसका आस्वाद ब्रह्मानन्द है।”¹³³

प्रसाद जी रस की, ध्वनि की स्वतंत्र व उच्च सत्ता मानते जान पड़ते हैं, क्योंकि उन्होंने यह निर्दिष्ट करके कि अभिनवगुप्त ने स्पष्ट शब्दों में रस को ही काव्य की आत्मा माना, जबकि आनन्दवर्द्धन ने रस को ध्वनि का एक भेद ही माना, प्रकारांतर से रस की ही सर्वोपरिता दिखायी है।

रगमच के सबंध में प्रसाद जी के विचार हैं—“काव्यों के अनुसार रगमच विकसित हुए और रगमचों की नियमानुकूलता मानने के लिए काव्य बाधित नहीं हुए। अर्थात् रगमचों को ही काव्य के अनुसार अपना विस्तार करना पड़ा और यह प्रत्येक काल में माना जायेगा कि काव्यों के अथवा नाटकों के लिए ही रगमच होते हैं। काव्यों की सुविधा जुटाना रगमच का काम है। क्योंकि रसानुभूति के अनंत प्रकार नियमबद्ध उपायों से नहीं प्रदर्शित किये जा सकते और रगमच ने सुविधानुसार काव्यों के अनुकूल समय-समय पर अपना स्वरूप-परिवर्तन किया है।”¹³⁴ “रगमच के सबंध में यह भारी भ्रम है कि नाटक रगमच के लिए लिखे जाये। प्रयत्न तो यह होना चाहिए कि नाटकों के लिए रगमच हो जो व्यावहारिक है।”¹³⁵

प्रसाद भाषा-संबन्धी सुरुचि-संस्कार और उसकी एकतंत्रता के विशेष पक्षपाती हैं। वे भाषा की खिचड़ी, भाषा की सरलता, पात्रानुसार भाषा का परिवर्तन आदि को कोई प्रश्रय नहीं देते। वे लिखते हैं—“मैं तो कहूंगा कि सरलता और क्लिष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटकों में होना चाहिए।”¹³⁶ “पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में तारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा। देश और काल के अनुसार भी सांस्कृतिक दृष्टि से भाषा में पूर्ण अभिव्यक्ति होनी चाहिए।”¹³⁷

प्रसाद जी चरित्र-चित्रण से अधिक महत्त्व रस को ही देते हैं। चरित्र-चित्रण में भी वे व्यक्ति-वैचित्र्य के पक्षपाती नहीं,¹³⁸ क्योंकि उसमें अभेद-भावना व साधारणीकरण हृदयगम नहीं हो सकता। चरित्र और व्यक्ति-वैचित्र्य प्रसाद की दृष्टि में रस के साधन हैं।¹³⁹ यह जातीय इतिहास और संस्कृति का प्रश्न है।¹⁴⁰ भारतीय आनन्दवादी रहे हैं। पश्चिम में भाग्य

व परिस्थिति से निरतर संघर्ष होता रहा है, अतः पश्चिम का अधिक यथार्थवादी हो जाना सहज स्वाभाविक है। भारतीय रसवाद में मिलन, अभेद-सुख की सृष्टि मुख्य है। रस में लोकमगल की कल्पना प्रच्छन्न रूप से अतर्निहित है, सामाजिक स्थूल रूप से नहीं, किंतु दार्शनिक सूक्ष्मता के आधार पर।¹⁴¹ भारत में वासना के स्थूल व ऊपरी संशोधन पर विश्वास नहीं जैसा कि पश्चिम में है।¹⁴² यहाँ की साधना अधिक गहरी और पुष्टा नीव पर है। यहाँ साहित्य के रसवाद में वासना का साधारणीकरण कर दिया जाता है—रसवाद में वासनात्मकतया स्थित मनोवृत्तियाँ, जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनंदमय बना दी जाती हैं।¹⁴³ इस समीकरण (वासना के साधारणीकरण) के द्वारा जिस अभिन्नता की रस-सृष्टि वह (भारतीय रसवाद) करता है, उसमें व्यक्ति की विभिन्नता, विशिष्टता हट जाती है, और साथ ही सब प्रकार की भावनाओं को एक धरातल पर हम एक मानवीय वस्तु कह सकते हैं। सब प्रकार के भाव एक-दूसरे के पूरक बनकर, चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनाकर, रस की सृष्टि करते हैं। रसवाद की यही पूर्णता है।¹⁴⁴

श्रव्य काव्य (जिसे प्रसाद जी अब छापे की सुविधा से पाठ्य काव्य कहना अधिक पसंद करते हैं)—कवि द्वारा प्रस्तुत वर्णनात्मक काव्य (प्रबंध व मुक्तक दोनों)—पर भी प्रसाद जी की दृष्टि में इस कोटि या प्रकार का काव्य अपरोक्ष आनंदानुभूति वाले नाट्यकाव्य से निम्न कोटि का जान पड़ता है। नाट्यको में अहं की आनंदात्मक अभिव्यक्ति है, उसी प्रकार श्रव्य या वर्णनात्मक काव्य में भी इदं का, जो आत्मा का ही विस्तार है, समावेश रहता है, और उसमें जीवन-तत्त्व को समझने का उत्साह है, पर प्रसाद जी की व्याख्या के अनुसार सुख-दुःख की गाथा गाने वाला यह काव्य, आर्य जाति के प्राचीनतम काव्यों—रामायण और महाभारत—से लेकर आज तक आदर्श, विवेक, बुद्धिवाद, द्वैत-दार्शनिकता, भेद, संप्रदाय आदि से ग्रस्त रहा है, अतः उसमें चाहे, वह यथार्थवादी महाभारत रहा हो, चाहे आदर्शवादी रामकाव्य, अद्वय आत्मा की आनंदात्मक अनुभूति सच्चे रूप में प्रकाशित नहीं हुई है। प्रसाद जी की दृष्टि में कालिदास, अश्वघोष, दंडी आदि की कृतियाँ हीन-वीर्य जाति के पराभव-युग की कृतियाँ हैं।¹⁴⁵ हा, कृष्ण-काव्य में (क्योंकि कृष्ण में वीरता और प्रेम की व्यापक भावना है) अवश्य आनंद, प्रेम, सौंदर्य, समर्पण व विरह के तत्त्व रहे हैं और उसमें वल्लभ-चैतन्य ने उपास्य के आधार पर वासना का उल्लेख भी किया है। पर अनुभूति की परोक्षता के कारण वह (ब्रज वाली धारा) मिथ्या रहस्यवाद में पड़ गया।¹⁴⁷ 'चारों ओर से मिलाकर देखने पर यह भी बुद्धिवाद का, मनुष्य की स्व-निर्भरता का, उसके गर्व का प्रदर्शन ही रह जाता है।'¹⁴⁸—पौराणिक प्राचीन गाथाओं का सांप्रदायिक उपयोगिता के आधार पर संग्रह करने वाले काव्यों में आत्मा के आनंद की अभिव्यक्ति नहीं हो पायी। भक्ति-काव्य में एक त्राणकारी ईश्वर की कल्पना मानव के भय की ही सूचक है, और जहाँ मूल में ही भय है वहाँ आनंद की अनुभूति कहाँ? राम के निर्गुण व सगुण रूपों में भेद करना भी अद्वैत से द्वैत की ओर संक्रमण है। मानव और राम के संबंध को लेकर झगडा चलता रहा, पर मानव ईश्वर से भिन्न नहीं है यह बोध, यह रसानुभूति विवृत नहीं हो सकी।¹⁴⁹

हिंदी के पाठ्य-काव्य में रसात्मकता नहीं, रसाभास है।¹⁵⁰ भक्ति में मानव-वासना व्याज से आयी, अतः वह काव्य दृढ़ प्रभाव जमाने में असमर्थ रहा है। जगत् और अंतरात्मा की अभिन्नता की विवृति उसमें नहीं मिलेगी।¹⁵¹ और न उसमें पौराणिक युग की ही महत्ता

है और न काव्यकाल का सौंदर्य।¹⁵²

प्रसाद की मान्यता है कि वर्णनात्मक या पाठ्य-काव्य के समस्त उपकरण, जो बुद्धिवादियों या विवेकवादियों ने पाठ्य काव्य में प्रयुक्त कर लिए, मूलतः नाट्य क्षेत्र के ही हैं। नाटक में अपरोक्ष वर्णन होने से आत्मा के रस की निष्पत्ति होती है जो अन्य प्रकार की रचनाओं में संभव नहीं। श्रव्य काव्य हल्का है, क्योंकि उसमें नाट्य रस का साधारणीकरण नहीं।¹⁵³ पाठ्य-काव्य में विवेक, बौद्धिकता व मर्यादा की प्रधानता होने से आत्मा का उन्मुक्त आनंद नहीं खिल उठता। महाकाव्य में महत्ता का मिथ्या प्रदर्शन रहता है, किंतु नाटकों में सहज मानवीय वासना साधारणीकरण के कारण आनंद की कोटि की पहुंचती है।¹⁵⁴ पाठ्य-काव्यों में एकांगी दृष्टि ही रही है। सच्चे रहस्यवादी सतो को ऐसी काव्यधारा में स्थान नहीं मिला। कबीर ने मध्यकाल में यह स्वर छेड़ा था पर विवेक हुंकार उठा, क्योंकि मुक्तको ने विवेकवाद की विलय का डका बजाया।¹⁵⁵

प्रसाद जी की दृष्टि में छायावाद-रहस्यवाद विजातीय नहीं।¹⁵⁶ उन्होंने साहित्य में आधुनिक यथार्थवाद को अपने ढंग से स्वीकृति दी है। वे लिखते हैं—“जब सामूहिक चेतना छिन्न-भिन्न होकर पीड़ित होने लगती है तब वेदना की विवृति आवश्यक हो जाती है।¹⁵⁷ और यह वेदना अभाव और पतन के साथ मिलकर यथार्थवाद का निर्माण करती।¹⁵⁸ पर प्रसाद जी साहित्य, मनोविज्ञान, समाज और मनुष्यता की व्यापक भूमिका पर तथाकथित यथार्थवाद का सम्यक् व मार्मिक परीक्षण करके ही यथार्थवाद का स्वस्थ व परिष्कृत रूप को सिद्धांत और व्यवहार में ग्रहण करते हैं। वे क्षुद्रो और महानो का—दो प्रकार का यथार्थवाद मानते हैं। उन्होंने यथार्थवाद का साहित्यिक व सामाजिक परिवेश में तात्त्विक व पैना विश्लेषण किया है। वे यथार्थ को श्रेष्ठ मानवीय व साहित्यिक मूल्यों की रक्षा और समृद्धि के लिए ही ग्रहण करते जान पड़ते हैं, एक अधी हवा के तिनके बनकर नहीं। यथार्थवादियों की निहित मनोवैज्ञानिक दुर्बलता से प्रेरित उपकरणों को वे किसी भी प्रकार ग्रहण नहीं करते और न उन्हें बढ़ावा देते हैं। उनकी स्पष्ट मान्यता है कि कोरा यथार्थवादी स्थूल इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता, और कोरा आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्ता-मात्र है। इस प्रकार दोनों ही साहित्यकार नहीं।¹⁵⁹ साहित्य के क्षेत्र और उसकी प्रकृति से संबंधित इस मूल ढांचे में प्रसाद द्वारा मनोनीत यथार्थवाद का जो या जितना स्वरूप ‘फिट’ हो जाता है उतना ही उनके काम का है, शेष त्याज्य।

प्रसाद जी छायावाद के पक्ष में हैं और वे उसे भारतीय वस्तु मानते हैं। उनका स्पष्ट निष्कर्ष है कि प्राचीन साहित्य में यह छायावाद अपना स्थान बना चुका है।¹⁶⁰ छायावाद उनकी दृष्टि में अनुभूति और अभिव्यक्ति की भगिमा से संबंधित है।¹⁶¹ ऐसा छायावाद किसी भाषा के लिए शाप नहीं हो सकता।¹⁶²

भवभूति, आनंदवर्द्धन और कुतक आदि कवियों व आचार्यों की रचनाओं के आधार पर प्रसाद जी की मान्यता है कि छायावाद भारतीय वस्तु है जो पहले अत्यंत उच्चकोटि को पहुंच चुका है। और अब नवीन रोचक उपकरणों से संयुक्त होकर हिंदी में अवतरित हुआ है। प्रसाद जी ने छायावाद की प्रकृति व परिधि का निर्धारण भी किया है। प्राचीन शब्द-प्रयोग के आधार पर ‘छाया’ शब्द की व्याख्या करते हुए उन्होंने उसका अर्थ स्निग्धता, लावण्य, कांति व मोती के भीतर की छाया या तरलता आदि किया है। उन्होंने उस कविता को छायावाद की

कविता कहा है जिसमें चैतन्य के साथ चिरबधन में बधी वेदना के आधार पर स्वानुभूति की अभिव्यक्ति हो, जिसकी वस्तु स्वानुभव सवेदनीय हो, जिसके नवीन भाव आंतर स्पर्श से पुलकित हों या जिसमें अनुभूतिमय आत्मस्पर्श हो, जिसमें रम्य-छायातरस्पर्शी वक्रता हो, जिसमें अर्थ की वक्रता हो, शब्द-विन्यास पर ऐसा पानी चढ़ा हो कि अभिव्यक्ति में एक तड़प व विदग्धता उत्पन्न हो जाए। यही कुतक की 'वैदग्ध्य-भगीभणिति' है। इस प्रकार ध्वन्यात्मकता, सौंदर्यमय प्रतीक-विधान, शब्द-अर्थ की वक्रता या आचार-वक्रता तथा लोकोत्तीर्ण रूप में स्वानुभूतिमयी विवृति प्रसाद जी की दृष्टि में—ये छायावाद की प्रमुख विशेषताएँ हैं। छायावाद मूल में रहस्यवाद भी नहीं। ब्रह्म की छाया कहलाने वाली प्रकृति से सबध रखने वाली होने के कारण श्री इस कविता को छायावाद कहना भ्रामक है। वस्तुतः छायावाद न केवल वस्तु है और न केवल शैली। ये दोनों उपकरण एक विशिष्ट अनुपात में आत्मा के आलोक से उजागर होकर छायावाद की सज्ञा धारण करते हैं, सार रूप में कुछ ऐसा ही मतव्य प्रसाद जी का ज्ञान पड़ता है।

समग्रतः इस प्रकार, संक्षेप में, हम कह सकते हैं कि प्रसाद जी की साहित्यिक विचारधारा अत्यंत मौलिक, सुचितित, प्रमाणपुष्ट, विचारोत्तेजक व क्रांतिकारी है। प्रसाद जी ने साहित्य की प्रायः सभी मौलिक समस्याओं को छुआ है और आत्मतत्त्व व आनंद के आधार पर साहित्य की सर्वथा मौलिक व अनूठी व्याख्या की है। उनके आत्मतत्त्व को आचार्य वाजपेयी जी व डॉ॰ नगेन्द्र प्रभृति विद्वानों ने पूरी मान्यता प्रदान की है। प्रसाद जी की मूल साहित्यिक विचारधारा पर वाजपेयी जी का कथन है—“जब लीक पीटने वालों से हिंदी का कल्याण होता नहीं दीखा और नव-शिक्षित समाज की तीव्र दार्शनिक पिपासा शांत नहीं हुई, तभी तो इस प्रकार की विचारधाराओं और व्याख्या-शैलियों की ओर प्रसाद जी जैसे दो-चार इन-गिने विद्वानों की अभिरुचि हुई।”¹⁶³

प्रसाद जी के अनेक प्रमुख साहित्यिक विचारों को हम प्रबध के प्रायः सभी प्रकरणों में लेकर विचार कर चुके हैं, अतः आगे अब अधिक विस्तार अपेक्षित नहीं।

दार्शनिक विचारधारा आनंदवाद

साहित्य और दर्शन साहित्य या काव्य का दर्शन से घनिष्ठ सबध है, क्योंकि 'काव्य के आंतरिक सत्य भी जीवन के आंतरिक मूल्यों की भांति दर्शन तथा तत्त्वचिंतन पर अवलंबित है।'¹⁶⁴ आचार्य वाजपेयी ने भी 'प्रसाद और निराला' के तुलनात्मक अध्ययन के सदर्थ में बताया है कि उक्त दोनों कवियों में दर्शन, जीवन से व काव्य से घुला-मिला है।¹⁶⁵ प्राचीन आचार्यों में अभिनवगुप्त के गुरु भट्टतैत्तिरीय दर्शन और वर्णना दोनों को कवि के लिए आवश्यक मानते हैं।¹⁶⁶ व्यक्ति में दार्शनिकता का निर्माण करने वाले तत्त्वों में से अनेक प्रमुख तत्त्व साहित्यकार प्रसाद में भी सहज रूप में समाविष्ट हैं। यों तो द्रष्टा द्वारा सम्यक् या परिपूर्ण दर्शन (देखना) बुद्धि और भावना के सम्मिलित योग से ही संभव है ('य पश्यति स पश्यति'—गीता, 'कविर्मनीषी परिभूस्वयभू'—उपनिषद्), पर सामान्यतः दर्शनशास्त्री केवल तर्क व बुद्धि-बल से चिंतन-कर्म करने वाला ही समझा जाता है। अमिश्रित तर्कणा व निःसंग बुद्धि-व्यापार में प्रसाद की भी गति कम नहीं (उदाहरणार्थ, प्रसाद की रचना—'काव्य और कला तथा अन्य निबध' तथा ऐतिहासिक गवेषणात्मक लेख) पर ललित साहित्य के धरातल

पर वे एक दार्शनिक के रूप में भावना-पक्ष को तिलाजलि देकर नहीं चल पाये हैं—वे साहित्यकार रहते हुए ही दार्शनिक हैं, कोरे दर्शनशास्त्री नहीं। उनके साहित्य में एक गहरी व तीव्र दार्शनिक जिज्ञासा है, सत्ता-विषयक सूक्ष्म वैचारिक ऊहापोह है, तथा मानव-जीवन व जगत् को अनादि व अबूझ पहली के प्रत्यक्षीकरण का गाभीर्य है। ये सब उपादान प्रसाद को साहित्यकार के अगभूत एक दार्शनिक के रूप में हमारे सामने प्रस्तुत करते हैं और साहित्यिक परिपार्श्व में उन्हें देखने का आह्वान करते हैं।

दार्शनिक दृष्टि के निर्माण में निजी जीवनानुभव, अध्ययन, शिक्षा-दीक्षा, परिवेश, ससर्ग-प्रभाव, विचारों के गाढ़े-हल्के स्पर्श आदि विविध उपकरण उत्तरदायी होते हैं, अतः सामान्यतः किसी एक ही उपकरण को किसी की दार्शनिक दृष्टि का मूल आधार नहीं कहा जा सकता। फिर भी विचार या दृष्टि की प्रकृति और मूल ढाँचे को देखते हुए हम सामान्यतः उसे किसी एक चिरप्रतिष्ठित जीवन-दृष्टि से सम्मत या सबद्ध ठहरा सकते हैं। साहित्य के पूरे पाठ पर कः दृष्टिपात करने पर उसमें प्रसाद-वेदात की आनन्द-दृष्टि, न्याय-वैशेषिक की पदार्थवादी दृष्टि, बौद्धों की क्षणिकवादी या दुःखवादी दृष्टि, यूनानी दार्शनिकों की भौतिक व आध्यात्मिक जीवन-सौंदर्य की सम्मिलित दृष्टि, सूफियों की 'प्रेम की पीर' से ज्वलित सौंदर्यवादी दृष्टि आदि अनेक दृष्टियों की सम्मिलित दृष्टियों के हल्का-गाढ़ा मिश्रण प्रायः सर्वत्र ही मिलता है, अथवा मिल सकता है; पर व्यापक दृष्टि से विचार करने पर उनके केन्द्रीय दृष्टि शैवागमों की आनन्दवादी दृष्टि (प्रत्यभिज्ञादर्शन) से सर्वाधिक निकट व उसके मेल में है। इस दृष्टि ने उनके साहित्य को ही रीढ़ नहीं दी, प्रसाद की प्रायः समस्त साहित्य-चिन्ता इसी जीवन-दृष्टि से रूपाकृत हुई है।

यहाँ शैवागम या प्रत्यभिज्ञा दर्शन का कोई स्वतंत्र या विस्तृत विवरणात्मक परिचय देने का न तो अवकाश ही है और न आवश्यकता ही। इस सबंध में पर्याप्त सामग्री यत्र-तत्र उपलब्ध है।¹⁶⁷

दर्शन-विषयक अनुच्छेद आरम्भ करने से पूर्व कुछ सीमा-निर्देश करना आवश्यक है। दर्शन हमारा विषय नहीं, फिर वह मूलतः अतर्दृष्टि और साधना का विषय है, अतः यहाँ व्यावहारिक प्रयोजन के लिए उस पर जो कुछ भी—और वह भी आनुषंगिक रूप में व विषय-विवेचन की शृंखला जोड़ने के लिए लिखा जायेगा वह बहुत-कुछ श्रुत-पठित रूप में आकलित सामग्री के आधार पर ही। यहाँ पूरी-पूरी दार्शनिक पीठिका बनाकर किसी दर्शन का व्यवस्थित व सागोपाग स्वरूप खड़ा करना या दर्शन का विकासात्मक या तात्त्विक अध्ययन प्रस्तुत करना या प्रत्यभिज्ञा आदि दर्शनों की विचारणा के सारांश प्रस्तुत करना इष्ट नहीं है। केवल प्रसाद के पाठ्य ग्रंथों के आधार पर प्राप्त सामग्री को मोटी-मोटी दार्शनिक रेखा प्रदान कर देने मात्र तक ही हमारा प्रयत्न सीमित रहेगा। अपनी इन सहज मर्यादाओं के साथ ही हम प्रसाद की दार्शनिक स्थिति पर दृष्टिपात करेंगे।

दर्शन का अर्थ है देखना, अर्थात् वास्तविक रूप में तात्त्विक दृष्टि से देखना, या बाहरी व भीतरी नेत्रों के सम्मिलित योग से चरम या वास्तविक सत्य को देखना। कवि या साहित्यकार स्रष्टा होने के साथ ही साथ द्रष्टा या दार्शनिक भी होता है। उसकी सर्जना में उसके दार्शनिक रूप के समावेश से यह अधिक गंभीर, यथार्थ जीवन-दृष्टि-सम्मत अतः प्रामाणिक हो जाती है। प्रत्येक कलाकार अपने कृतित्व को अधिक पुष्ट व टिकाऊ बनाने के

लिए उसे दार्शनिकता, उचित मात्रा में, जान-अनजान में, दे ही देता है। अतः तथ्य यह है कि सामान्यतः दर्शन का कविता या साहित्य के साथ संबंध है। सामान्यतः इसलिए कि कुछ रचनाकार काव्य को दर्शन के क्षेत्र से पृथक् ही रखना उचित समझते हैं। किन्तु अन्य विचारक—जैसे आचार्य भट्टनाथ, ब्राउनिंग, यीट्स, इलियट आदि—दर्शन या विचार को साहित्य का अनिवार्य अंग ही मानते हैं। दोनों ही पक्ष अपने-अपने स्थान पर ठीक ठहराये जा सकते हैं। पर यह प्रश्न हो सकता है कि यदि साहित्य में दर्शन का समावेश स्वीकार्य हो तो वह कितने स्थान या अनुपात का अधिकारी है। वस्तुतः इस प्रकार के प्रश्न में भाव व विचार की किसी अस्वस्थ प्रतिद्वंद्विता या उच्चावचता की भावना की ध्वनि संचित है। वस्तुतः दोनों परस्पर एक-दूसरे का उपकार करते हैं। साहित्य में मनमाना दर्शन समाविष्ट हो सकता है, यदि वह भाव के साचे में ढालकर और कला की पद्धति से प्रस्तुत किया गया हो। 'कामायनी' पर प्रायः यह आपत्ति उठायी जाती है कि उसमें दर्शन घना हो गया और भाव का स्वच्छ प्रवाह अवरुद्ध हो गया है। यह भी आपत्ति की जाती है या की जा सकती है कि उसमें मुख्यतः प्रत्यभिज्ञा दर्शन का ही काव्य का आवरण प्रदान कर दिया गया है। वस्तुतः, प्रथम तो यह बहुत कुछ वैयक्तिक रुचि का प्रश्न है। फिर काव्य-रस उत्पन्न करने की दृष्टि से ही कवि को यदि दर्शन की अधिक आवश्यकता प्रतीत हुई हो तो (यदि वह दर्शन काव्य-प्रभाव के लिए पूर्णतः विघातक ही सिद्ध न हो गया हो तो) दर्शन को उक्त रूप में ही क्यों न स्वीकार किया जाय। तुलसी, सूर, जायसी सभी प्रमुख कवि अपनी-अपनी सांप्रदायिक विचारधारा के माध्यम से ही काव्य-रस की निष्पत्ति करते हैं, संभवतः शुद्ध काव्य-रस की नहीं। प्रसाद भी यदि दर्शन को 'काव्य-परिपाक' के लिए अत्यावश्यक 'ईधन' के रूप में ग्रहण करते हैं तो दर्शन की यह स्थिति स्वीकार होने में कोई विशेष विप्रतिपत्ति नहीं दिखायी देगी। पर यह भी अवश्य कहा जायेगा कि काव्य आत्मा की रसमयी उन्मुक्त लीला का क्षेत्र है, उसकी सहज गति पर घने दर्शन का भार लादना काव्य की मूल प्रकृति के बहुत अनुकूल नहीं है। दर्शन पीपल के पत्ते की जाल का काम करे तो ठीक, जिस पर पत्ते की सारी घनी रसमयी हरीतिमा टिकी हुई हो।¹⁶⁸

प्रसाद की मूल दार्शनिक दृष्टि प्रसाद के जीवन-दर्शन को अभिव्यक्त करने वाली कृतियों में 'ककाल', 'इरावती', 'कामना', 'लहर', 'आसू' और 'कामायनी' प्रमुख हैं।

प्रसाद की मूल दार्शनिक दृष्टि की प्रमुख चेतना यह है कि जीवन आदर्श और व्यवहार की दृष्टि से एक हो जाये, परम तत्त्व केवल चिंतन का ही विषय न रहे, वह पूर्ण व्यवहार्य भी हो जाये। प्रसाद ने अपनी इसी मूल दृष्टि को जीवन-धरातल पर चरितार्थ करने के लिए एक ऐसी पुष्ट व प्रामाणिक दर्शन-प्रणाली को मुख्य आधार बनाया है जो उनके गूढ़ मतव्य के निकटतम हो। वह है प्रत्यभिज्ञा दर्शन। प्रसाद ने यो तो इस दर्शन की मूल चेतना 'आनंद' का 'प्रतिध्वनि' ('प्रलय' कहानी) व 'इरावती' आदि कृतियों में उल्लेख-आख्यान किया है, पर उस अक्षय आनंद को प्राप्त करने की जो समरसतामयी जीवन-पद्धति है, उसका विशदीकरण 'कामायनी' की नायिका श्रद्धा के मुख से ही कराया है। ऐसा होने से प्रसाद का दर्शन, जो मुख्यतः प्रत्यभिज्ञा जीवन-दृष्टि पर ही आश्रित है, कला का एक सरस अंग हो गया है। वस्तुतः प्रसाद मानो श्रद्धा के मुख से ही बोलकर जीवन के विराट् आनंद को प्राप्त करने की युक्ति या पद्धति बताते हैं। श्रद्धा मनु को संबोधित करते हुए कहती है -

‘दुःख के डर से तुम अज्ञात जटिलताओं का अनुमान करके, भविष्यत् से अनजान बनकर (अपनी महान् नियति की पूर्वकल्पना से अपरिचित रहकर) काम से झिझक रहे हो। महाचिति सजग और व्यक्त होकर सृष्टिरूप में लीलामय आनन्द कर रही है। महाचिति का यों व्यक्त होना ही विश्व का अभिराम उन्मीलन है। काम मगल से मंडित एक श्रेय पदार्थ है। यह सर्ग (सृष्टि) इच्छा का ही परिणाम है। इसे तिरस्कृत करना एक भूल है। ऐसा करके तुम मानो भवधाम को असफल कर रहे हो। दुःख की पिछली रात बीतने पर ही सुख का नवल प्रभात विकसित होता है। वस्तुतः दुःख के इस झीने नीले परदे में ही सुख अपना शरीर छिपाये हुए है। जिसे तुम अभिशाप और जगत् की ज्वालाओं का मूल समझे हुए हो वह ईश्वर का एक रहस्यमय वरदान ही है, इसे तुम कभी न भूलना। यह महान् विश्व विषमता की पीड़ा से त्रस्त हो रहा है। यही सुख-दुःख वस्तुतः विकास का सत्य है और भूमा का मधुमय दान है। समरसता का अधिकार नित्य है। कारण (जगत् के स्थूल उपादन), तरगाकुल समुद्र के समान उमड़ रहा है। कारण-सामग्री के इसी स्थूल समुद्र की नीली लहरों के (दुःखमयी जीवन-स्थितियों के) बीच ही सुख के उज्ज्वल मणिगण बिखरते रहते हैं। जीवन का दाव ऐसा है कि वीर लोग इसे मर-मरकर जीतते हैं। केवल तप ही जीवन का सत्य नहीं है। प्रकृति के यौवन का शृंगार कभी बासी फूलों से नहीं होगा। प्रकृति पुरातनता का निर्भीक (केचुक, केचुल, आवरण) पल-भर भी सहन नहीं कर सकती। निरंतर होते चलने वाले परिवर्तनों के बीच ही नित्य नवीन जीवन का आनन्द खिलता रहता है—‘परिवर्तन ही सृष्टि है। जीवन है’ (स्कंदगुप्त) यह विस्तृत भूखंड प्रकृति के अमद वैभव से भरा हुआ है। कर्म के द्वारा सभ्य प्रकृति के शोषण से ही भोग की (भोग्य पदार्थों की) उपलब्धि होगी और भोग के लिए पुनः कर्म करना होगा। इस प्रकार कर्म और भोग की इस अविराम प्रक्रिया में ही जड़ मानव का चेतन आनन्द निहित है। एकाकी जीवन असहाय या अर्थहीन व निरानंद है। आकर्षण से हीन व्यक्ति अपना आत्मविस्तार नहीं कर सकते। विधाता का मगल वरदान जय-गान बनकर सर्वत्र गूँज रहा है कि शक्तिशाली होओ और विजयी बनो। तुम अमृत सतान हो। डरो मत। मगलमय विकास का तुम्हारा भावी पथ प्रशस्त है। जीवन का केंद्र आकर्षण से पूर्ण है और मानवीय पुरुषार्थ के बल पर सब समृद्धि तुम्हारे पास अपने आप खिंची चली आयेगी। मानव के लिए इस पृथ्वी पर अगाध साधन-सामग्री मानव की संपत्ति के रूप में भरी पड़ी है। उसका उपयोग होने पर मन का चेतन राज (राज्य) पूर्ण हो जायेगा। चेतन का सुंदर इतिहास अखिल मानव भावों का सत्य है, विश्व के हृदय-पटल पर वह दिव्य अक्षरों से अंकित हो, अतः तुम पुरुषार्थ-पथ पर बढो। सब प्राकृतिक शक्तियों पर विजय पाकर विधाता की कल्याणी सृष्टि के सब मानव इस पृथ्वी पर पूर्ण सफल हों। मानव दृढ़ बनकर डटा रहे। मानवता की कीर्ति का सर्वत्र प्रसार हो। शक्ति का ग्रीडामय संचार हो। शक्ति के बिखरे कणों का समन्वय हो। मानवता विजयिनी हो।

मनु के प्रति श्रद्धा के इस उपदेश या प्रबोधन में प्रसाद की युगोचित नवीन जीवन-दृष्टि निहित है। प्रसाद का समस्त जीवनानुभव, शास्त्रानुशीलन व पूर्व-पश्चिम की दार्शनिक विचार-प्रणालियों का समन्वित प्रभाव, युग-चेतना के प्रति तीव्र-गहन सजगता-जागरूकता व उसका अपनी चितन-पद्धति में समावेश इस प्रबोधन में निहित है। इस जीवन-दृष्टि के मुख्य बिंदु ये हैं—महाचिति प्रत्येक क्षण आनन्दमयी लीला कर रही है, विश्व का उन्मीलन

सुंदर है, काम मंगलमय है, त्याज्य नहीं,¹⁶⁹ दुःख में ही सुख छिपा है, तप ही जीवन का सत्य नहीं, परिवर्तन और विकास ही जीवन के नियम हैं, कर्म और भोग जीवन की स्वाभाविक व स्वस्थ प्रक्रिया हैं, जड़ मानव का चेतन आनंद इसी पथ पर है, शक्ति का क्रीडामय संचार ही जीवन है।

साहित्यकार जीवन का दान करता है। वह ऐसा दर्शन देता है जो जीवन को स्वीकृति प्रदान करता हो और जीवन के सर्वोच्च आनंद (काव्य में रस) की वर्षा करता हो, अपने योग की जड़ता को नष्ट करके शक्ति, आनंद और उल्लास देता हो। यही उसके दर्शन की व्यावहारिकता है। जो दर्शन जन-जन के लिए सहज व स्वीकार्य न हो, वह तत्त्वज्ञानी का दर्शन हो सकता है, कवि का नहीं। प्रसाद ने श्रद्धा के मुख से जो अपना जीवन-दर्शन प्रस्तुत किया है वह एक ही साथ अत्यंत उदात्त व अत्यंत व्यावहारिक दर्शन है। समरसता की साधना के द्वारा अखंड, सघन व परिपूर्ण आनंद की इसमें सभावना छिपी हुई है।

यह दर्शन इसलिए सहज ग्राह्य व आकर्षक है कि इसमें जगत् की स्वीकृति है। शांकर ने जगत् को भ्राति या विवर्त कहा है,¹⁷⁰ सांख्यशास्त्र में जगत् 'परिणाम' है, पर प्रत्यभिज्ञा दर्शन में जगत् 'आभास' है।¹⁷¹ मूलसत्ता (शिव) और जगत् का यह सबंध अखंड व शाश्वत होने से जगत् और जागतिक व्यवहारों के प्रति हमारी वह उपेक्षा-वृत्ति नहीं रहती जो शांकर वेदांत उपजाता जान पड़ता है। जगत्, परम शिव का शरीर व प्रतिबिम्ब ही होने के कारण, उतना ही सुंदर व पवित्र है, जितने स्वयं परम शिव।¹⁷² आधुनिक विद्वान् भी इस दृष्टि को अत्यंत महत्त्वपूर्ण दार्शनिक-सांस्कृतिक देन समझते हैं।¹⁷³ कदाचित् इस मूल दृष्टि के वैशिष्ट्य के कारण ही यह दर्शन—कम-से-कम 'माया' के दृष्टि-बिंदु से तो अवश्य ही—शांकर वेदांत-दर्शन से भी अधिक सतोषजनक जान पड़ता है।¹⁷⁴ वस्तुतः जगत् की उपेक्षा कदापि न्याय्य नहीं है। मायावाद के प्रति रामानुज व वल्लभ का दार्शनिक विद्रोह प्रसिद्ध ही है। ससार केवल माया, मिथ्या या भ्राति नहीं है।¹⁷⁵

प्रत्यभिज्ञा दर्शन के अनुसार विश्वोत्तीर्ण रूप में रहने वाले परम शिव अपनी क्रियाशक्ति (पंचशक्तियों—प्रकाश, आनंद, इच्छा, ज्ञान और क्रिया में से एक) के द्वारा स्वेच्छा से व स्वभिति पर जगत् की आनंद लीला करते हैं,¹⁷⁶ जबकि शांकर मत में वेदांत का ब्रह्म स्वयं कर्तव्य-शून्य है।¹⁷⁷ वह माया की शक्ति से सृष्टि को चलाता हुआ स्वयं निष्क्रिय बना रहता है। विश्व को विवर्त या भ्राति मात्र कहना और मूल सत्ता को समस्त व्यक्त प्रसार से अलिप्त, असंपृक्त रखने वाले दर्शन का प्रभाव व्यक्त जीवन के सौंदर्य व महत्त्व को बहुत घटाकर जीवन को स्वभावतः स्वाद-शून्य कर देता है। प्रत्यभिज्ञा दर्शन शिवभाव से जगत् के आनंद व सौंदर्य का लाभ लूटने तथा इसी मार्ग से चलकर पूर्णता की अनुभूति करने का राजमार्ग खोल देता है।

प्रसाद को प्रत्यभिज्ञा दर्शन ने क्यों इतना आकृष्ट व प्रभावित किया, इसके कारण स्पष्ट हैं। आत्मा के पूर्ण आनंद-भोग की व्यवस्था तो दोनों दर्शनों में है, किंतु दोनों की प्राप्ति की प्रक्रिया में भेद है, और यह प्रक्रिया ही वस्तुतः अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। दोनों जीवन-दृष्टियों का पार्थक्य कदाचित् इसी भेद पर खड़ा है, अन्यथा जीवन के परम फल आनंद की गारंटी तो दोनों देते हैं। जहां शांकर मत में यह आनंद विश्व को अध्यास या भ्राति मानकर निष्पन्न होता है, वहां प्रत्यभिज्ञा दर्शन में वह आनंद कर्तृत्वशील परम शिव की विश्व-अवरोहण रूप

लीला की अनुभूति का मधुर परिणाम है। फिर शंकर के अनुसार जगत् मिथ्या है, भ्रम है, क्षणिक है,¹⁷⁸ वहा प्रत्यभिज्ञा दर्शन में वह शिव का शरीर या प्रतिबिम्ब होने से सुदूर है, स्वीकार्य है, प्रीति-पात्र है। यह दृष्टि कवियों को प्रकृत दृष्टि के पूर्ण मेल में दिखायी देती है। फिर शांकर मत में भक्ति अविद्या है, जबकि प्रत्यभिज्ञा दर्शन में भक्ति का उपयोग साधना की चरमावस्था में, परम शिव की प्रगाढ़ अनुभूति के लिए, आवश्यक माना गया है। उच्चकोटि का ज्ञान और उच्चकोटि की भक्ति दोनों की ही अपेक्षा होने से इस प्रकार ज्ञान, कर्म व भक्ति—तीनों का ही योग होने से शैवागमी साधना प्रसाद के अधिक अनुकूल है। शांकर मत दुःख की आत्यंतिक निवृत्ति पर बल देता है, जबकि प्रत्यभिज्ञा मत सुख व दुःख दोनों को स्वीकार करके सामरस्य की साधना द्वारा अधिक यथार्थ व व्यावहारिक दृष्टिकोण ग्रहण करता है।¹⁷⁹ शांकर मत में अनिर्वचनीय व अनादि माया की स्वीकृति है और इसी प्रकार प्रत्यभिज्ञा दर्शन में भी है, पर अंतर यह है कि एक में तो वह बंधन का कारण मानी गयी है किंतु दूसरे में वह कर्तृत्वशील परम शिव की स्वातंत्र्य शक्ति से ही सबद्ध है।¹⁸⁰ शांकर मत में भोग दुःख का कारण है, बौद्धों में वह त्याज्य है, वल्लभ-संप्रदाय में वह राग-भोगमयी पूजा-उपासना के कारण अतिवाद को पहुंच गया कहा जाता है, पर प्रत्यभिज्ञा दर्शन में वह सहज-स्वीकार्य है, क्योंकि समस्त प्रकृति व इन्द्रिया, जिनके पारस्परिक संयोग से ही भोग संभव है, परम शिव का ही प्रकाश है। अतः शिवभावना से जगत् का भोग आनंद-साधना का ही अंग है। तप ही जीवन का सत्य नहीं है। उसका विश्वास है कि अतः मन शिवभाव को छोड़कर जायेगा ही कहा।¹⁸¹

वेदात का आनंद पूर्ण है, पर वह अभावात्मक पद्धति का है, जबकि प्रत्यभिज्ञा दृष्टि का आनंद भावात्मक पद्धति का है। वह आत्यंतिक दुःख की निवृत्ति को पूर्ण मजिल नहीं मानता। माया या भ्रम की बात को भुलाकर, जगत् के व्यक्त प्रसार में परम शिव का दर्शन करके पूर्ण, ठोस व 'पाजिटिव' आनंद से परिपूर्ण हो जाना ही प्रत्यभिज्ञा दर्शन का चरम लक्ष्य है। प्रत्यभिज्ञा दर्शन में ज्ञान, भक्ति और कर्म तीनों का योग है, इसलिए वह अधिक परिपूर्ण व तृप्तिकर कहा जा सकता है।¹⁸²

आचार्य वाजपेयी जी के विचार से भी प्रसाद की साधना-पद्धति की यह पूर्णता प्रकट होती है प्रसाद-साहित्य की दार्शनिक पीठिका निश्चय ही प्रत्यभिज्ञा दर्शन से निर्मित है, परंतु साधन रूप में प्रसाद ने प्रेम, करुणा और शक्ति के तत्त्वों को भी सन्निविष्ट किया है। उनका मार्ग व्यष्टि से सीधे 'अहता' पर पहुंचने का नहीं है। इस सरणि को ग्रहण करने के कारण प्रसाद के साहित्य में प्रेम, करुणा आदि के तत्त्व उपलब्ध होते हैं। इन साधनों के द्वारा कर्मयोग का आदर्श निर्मित हुआ है, जिससे 'इद' की भूमिका आयी है और तब प्रत्यभिज्ञा द्वारा 'अह' तत्त्व (अहता) का परिचय मिला है।" इस प्रकार केवल व्यष्टि-साधना नहीं, किंतु समष्टि से होकर व्यष्टि से पूर्णतया समर्थित है। प्रेम और करुणा के तत्त्वों के समावेश के कारण अन्य जीवन-दृष्टियों से भी उक्त साधना अधिक व्यापक, पुष्ट और समृद्ध हो गयी है।

प्रसाद का आनंदवाद प्रसाद की दार्शनिक दृष्टि की चरम परिणति उनके 'आनंदवाद' की प्रतिष्ठा में हुई है। अतः उसका संक्षिप्त विवेचन यहां प्रसंग-प्राप्त है। 'आनंद', सुख और दुःख के बीच रहने वाली चित्त की एक स्थायी अवस्था का नाम है। 'वाद' से अभिप्राय है तत्त्वज्ञान के इच्छुओं अर्थात् वादी-प्रतिवादी की कथा—'तत्त्व बुभुत्सो कथावाद'।¹⁸³ जो

दार्शनिक सिद्धांत आनंद दृष्टि का समर्थन व पोषण करे वह आनंदवाद कहा जाता है। पहले आनंद के स्वरूप पर एक दृष्टि डाली जाय। प्रसाद का आनंदवाद—इस पदावली से अभिप्राय है सैद्धांतिक भूमि पर अपनी निजी दृष्टि से गृहीत, समर्थित व पोषित किये जाने वाले उक्त दार्शनिक मतवाद। प्रसाद ने उसमें अपनी निजी दृष्टि का योग किया है, तभी प्रसाद का यह विशेषण सार्थक होता है, अन्यथा आनंदवाद तो एक व्यापक दार्शनिक सिद्धांत या दृष्टि है। इस दार्शनिक सिद्धांत को प्रसाद ने अपनी विशेष प्रवृत्तियों और संस्कारों से ग्रहण किया, अतः उसे हम प्रसाद का आनंदवाद कहते हैं और उस सिद्धांत की प्रेरणा से, ज्ञान या अनजान में, जो साहित्य अथवा काव्य रचा गया है उसे हम प्रसाद की आनंदवादी रचनाएँ कहते हैं।

प्रसाद के आनंदवाद की विवेचना उनके इसी आधारभूत व बद्धमूल विचार पर आश्रित है कि आनंद जीवन की सबसे बहुमूल्य वस्तु है। अपने मूल विचार को दार्शनिक पीठिका में देकर¹⁸⁴ एक ओर तो प्रसाद ने अपना 'आनंदवाद' खड़ा कर लिया है और दूसरी ओर इसे गीतिकाव्य में अपनी भावाभिव्यक्ति में और प्रबध काव्य (कामायनी) तथा नाटकों में अनेक पात्रों के जीवन-व्यापारों की चरम सीमा परिणति में चरितार्थ करके, या अधिकांश कृतियों के अंत में, प्रदर्शित या ध्वनित करके इसके व्यावहारिक औचित्य को पुष्ट किया है। 'आनंद' का दृढ़ कठ से उद्धोष या प्रचार करने वाले ग्रंथों में उपनिषद् सर्वोपरि है। प्रसाद ने अपने आनंदवाद की स्थापना में उपनिषद् को साक्ष्य बनाया है।¹⁸⁵ उपनिषदों ने आनंद का विविध रूपों में निरूपण किया है। ब्रह्म मन को आनंद देने वाला है।¹⁸⁶ ब्रह्म के आनंद को जानने वाला पुरुष कभी भय नहीं करता।¹⁸⁷ आत्मा आनंदमय परमात्मा है।¹⁸⁸ "यदि आकाश की भांति आनंदमय परमात्मा नहीं होते तो कौन जीवित रहता और कौन प्राणों की क्रिया आदि करता? यह परमात्मा ही सबको आनंद प्रदान करता है।"¹⁸⁹ पूर्णानंदस्वरूप परमात्मा के आनंद की तुलना में सभी प्रकार के आनंद तुच्छ हैं।¹⁹⁰ परमात्मा सबधी आनंद के किसी अंश को लेकर ही प्राणी जीते हैं।¹⁹¹ आनंद ही ब्रह्म है, समस्त प्राणी उसी से उत्पन्न होते हैं, उसी से जीते हैं और उसी में पुनः प्रविष्ट हो जाते हैं।¹⁹² जहां आनंद रूप सोमरस अधिकता से प्रकट होता है, उसी ध्यानावस्था में मनुष्य का मन सर्वथा विशुद्ध हो जाता है।¹⁹³ कल्याणमय आनंदस्वरूप परमेश्वर श्रद्धा, भक्ति और प्रेमभाव से पकड़े जा सकते हैं।"¹⁹⁴

ऐसे आनंद के प्रति प्रसाद श्रद्धावान् हैं। वे जीवन, व्यवहार, साहित्य, कला-संस्कृति सभी क्षेत्रों में और सभी धरातलों पर इन्हे पूर्ण अर्थवान् बनाने के लिए 'आनंद' के समावेश के आग्रही हैं। जीवन में आनंद एक निश्चित मूल्य है और उस आनंद को प्राप्त करने के लिए प्रकृति का सान्निध्य,¹⁹⁵ उच्च दार्शनिक दृष्टि में विश्वास,¹⁹⁶ सामरस्यमयी जीवन-साधना तथा सर्वत्र शिवभाव का अनुभव¹⁹⁷ आदि बातें अत्यंत आवश्यक हैं। प्रसाद का विचार है कि साहित्य आत्मानंद की साधना से ही पूर्ण व महिमाशाली होता है।¹⁹⁸

तात्पर्य यह है कि प्रसाद का यह परिनिष्ठित विचार है कि आनंद ही परम तत्त्व है। प्रसाद शैवागम दर्शन से परिचालित हैं, जिसके अनुसार 'आनंद' परम शिव की स्वातंत्र्यरूपा आनंद शक्ति का प्रकाश है।¹⁹⁹ परम शिव अपने आनंद के किसी अन्य साधन पर निर्भर नहीं करते। वे अपने आनंद का निर्माण स्वयं ही करते हैं, क्योंकि वे परम स्वतंत्र हैं—'चित्ति स्वतंत्रा विश्वसिद्धि हेतु'।²⁰⁰ यह विचार उनके साहित्य का मूलवर्ती होकर उसके निर्माता

सभी लघु-गुरु उपकरणों को अत्यंत प्रबलता से रजित, प्रभावित व नियंत्रित कर रहा है, और उनके इस विचार के प्रभाव व शासन की व्याप्ति व गाभीर्य को सूचित कर रहा है। प्रसाद ने अपनी अधूरी रचना 'इरावती' में आनंद का जय-घोष किया है। उनकी मान्यता है कि आनंद की वेगवती भावना को न तो प्रकृति की भीषणता ही रोक सकती है और न मनुष्यो का भय ही। आनंद की वृत्ति में मनुष्य सद प्रसन्न रहकर सर्वत्र शिव का दर्शन करता है। आनंद से भय छूट जाता है। आनंद के उल्लास की मात्रा ही जीवन है, आनंद की भावना से सब कर्म भस्म हो जाते हैं और आनंद के पास पाप आने में डरता है। इसीलिए प्रसाद जीवन में आनंद की अग्नि प्रज्वलित करने का गभीर परामर्श देते हैं।

प्रसाद-साहित्य में समस्याएं

समस्या का स्वरूप और प्रसाद द्वारा निरूपित मुख्य समस्याएं

शका या अनिश्चितता की स्थिति को 'समस्या' कहते हैं।²⁰¹ जीवन द्वंद्व व समस्या का नाम है। प्रत्येक युग की कोई-न-कोई एक गहरी समस्या होती है। कवि या साहित्यकार बुद्धि व भावना की दृष्टि से अपने युग का आदर्श पुरुष समझा जाता है,²⁰² अतः यह स्वाभाविक ही है कि समाज की विषम स्थितियों में जनता उसकी ओर देखे और वह अपनी मानव-बुद्धि के बल से अपने युग की समस्या के समाधान में उत्साहपूर्वक आगे बढ़े। तात्पर्य यह कि समस्याओं का समाधान भी साहित्यकार का एक बड़ा दायित्व है। हा, वह इस दायित्व का निर्वाह फिर भले ही अपनी मूल प्रकृति व कला की पद्धति व मर्यादा के साथ करे। प्रत्येक समस्या के तीन पक्ष होते हैं—निदान, विश्लेषण और समाधान। इन तीनों पक्षों का रूप साहित्यकार की प्रकृति व गृहीत विधा, लक्ष्य और प्रकृति के भेद से परिवर्तित होता रहता है। 'निदान' तो बीज है। परिस्थितियों के सूक्ष्म निरीक्षण-परीक्षण के साथ इसकी अवधारणा प्रायः झट्टा के चेतन मानस में ही होती है। विश्लेषण विधा-भेद से व रचयिता की रुचि-प्रकृति भेद से बदलता है। गीतकार, कवि, निबंधकार व उपन्यासकार एक ही समस्या का विश्लेषण विभिन्न ढंग से करने के लिए बाध्य हैं। अब रह गया समाधान। समाधान की कलात्मक प्रणाली तो यही है कि विश्लेषण की प्रक्रिया में ही कलाकार अपने समाधान को ध्वनित कर दे। वह समस्याओं को इस रूप में चित्रित करे कि चित्रण-प्रकृति में ही लेखकीय समाधान का आभास मिल जाये, क्योंकि अंत में स्वतंत्र रूप से समाधान प्रस्तुत करने में प्रायः लेखक का कलाकार-रूप प्रच्छन्न हो जाता है और वह एक गुरु, नेता, उपदेशक, प्रचारक या नीतिकार का स्थूल बाना धारण कर लेता है। परिणामतः कलात्मक प्रभाव विकृत हो जाता है। यों जीवन में महानतम साहित्यकार अपने विशिष्ट व वरेण्य मूल्यों का प्रचार ही तो करते हैं।

प्रसाद भारतीय सांस्कृतिक ह्रास, दीर्घकालीन राजनीतिक दासता व भयंकर सामाजिक अधोगति के युग के साहित्यकार थे। वे मूलतः एक कवि और आनंदवादी दार्शनिक थे। किंतु बाह्य विडंबनाओं के बीच उनके इन रूपों का निर्वाह तो स्वयं एक महती विडंबना ही रहती, यदि वे स्वयं सक्रिय रहकर ऐसी परिस्थितियाँ उत्पन्न करने में सहयोग न देते जो उनके महान् आनंद के स्वप्न को साकार करने का पथ प्रशस्त करती। अतः युग की चुनौती

स्वीकार करना उनके लिए अनिवार्य था। उनकी 'ककाल', 'तितली', 'कामायनी' आदि रचनाएँ उन्हें अपने युग के एक महान् विचारक के रूप में हमारे सामने प्रस्तुत करती हैं। उनका आनदवाद कोरी कपोल कल्पना नहीं है। पृथ्वी पर उस आनद की अवतारणा के लिए मानव और समाज में जो कुछ सामाजिक व सांस्कृतिक क्रांति की आवश्यकता है, उसे लाने की प्रक्रिया में ही उनका विचारक रूप हमारे सामने प्रस्तुत होता है। व्यक्ति, समाज व विश्व की परिस्थितियों से सक्रिय रूप से जुड़े बिना आनदवाद की कल्पना तो खयाली पुलावमात्र ही रह जाती।

प्रसाद जी के सामने अनेक समस्याएँ समाधान की प्रतीक्षा में खड़ी दिखायी पड़ती हैं—यथा, नारी समस्या, विधवा समस्या, वेश्या समस्या, विवाह सबन्ध-विच्छेद समस्या, शिक्षा समस्या, ग्राम-सुधार समस्या, हरिजन समस्या और मानव के स्थायी आनद की समस्या। इन समस्याओं पर प्रसाद जी ने क्या और किस रूप में विचार किया है, इसे समझने के लिए हम इस प्रसंग को तीन स्तम्भों के अन्तर्गत विभाजित करेंगे (1) निदान, (2) विश्लेषण, और (3) समाधान।

समस्याओं का निदान

सामूहिक रूप से विचार करने पर, इन समस्याओं का मूल निदान ढूँढने कहीं बहुत दूर जाने की आवश्यकता नहीं। अज्ञान, दभ, धर्माडंबर, मिथ्या प्रदर्शन, ऊँच-नीच भावना, रक्ताभिमान, रूढ़ि-प्रेम, अधविश्वास, शोषण-वृत्ति, स्थूल या सूक्ष्म हिंसा-वृत्ति, असयम, श्रद्धाहीनता, जीवन के छूछे या स्थूल मूल्यों में विश्वास, अबाध भोग व सग्रह की वृत्ति आदि। 'प्रेम-पथिक', 'करुणालय', 'ककाल', 'तितली', 'कामना', 'अजातशत्रु', 'ध्रुवस्वामिनी', 'कामायनी' आदि कृतियों में प्रसाद जी जीवन की विडम्बनाओं के मूलों के अन्वेषण की दिशा में गहराई से जाने का अधिक अवसर पा सके हैं। समस्याओं का विश्लेषण तभी सूक्ष्म व विशद हो सकता है, जबकि 'निदान' भली भाँति किया जा सके। उक्त रचनाओं में प्रसाद जी ने व्यक्ति और समाज की पीड़ाओं, विषमताओं और असंगतियों-विरोधाभासों के कारण का मनोनिवेशपूर्वक अन्वेषण किया है और उसके द्वारा उनके विस्तृत जीवनाध्ययन, सूक्ष्म निरीक्षण व उच्चकोटि के हार्दिक व मानवीय गुणों का परिचय मिलता है।

समस्याओं का विश्लेषण

विश्लेषण में समस्या के पुर्जे अलग-अलग खोलकर रखने का प्रयास किया जाता है, पर इसकी प्रक्रिया दो बातों से शासित रहती है—(1) साहित्य की अथवा विधा की प्रकृति से, और (2) लेखक की व्यक्तिगत रुचि-प्रकृति से। साहित्य की कला लाघव व व्यञ्जना की कला है, अतः उसमें विश्लेषण की प्रक्रिया भी उक्त गुणों से शासित होकर चलने के लिए बाध्य है—फिर भले ही विधा-भेद से (उदाहरणतः उपन्यास से कहानी में और कहानी से कविता या गीत में विश्लेषण का कम अवकाश मिलता है) कुछ अधिक स्वतंत्रता ले ली जाये। लेखक की रुचि भी महत्त्व की वस्तु है। कुछ लेखक अधिक विस्तार में विश्लेषण करते हैं और कुछ कम में। प्रेमचन्द और प्रसाद में यह अंतर स्पष्ट दिखायी पड़ेगा।

प्रसाद ने समस्याओं के विश्लेषण में, विशेषतः उपन्यासों में, पर्याप्त रुचि दिखायी है।

नाटकों में भी पात्रों के जीवन-व्यापारों के माध्यम से विश्लेषण का स्वरूप प्रकट हुआ है। कहानियों, गीतों और कविताओं में लाघवपूर्वक ही यह कार्य किया गया है।

समस्याओं का समाधान

समस्या का तीसरा पक्ष 'समाधान' समाधान के सबंध में दो साहित्यिक दृष्टियाँ हैं—प्रथम तो यह कि लेखक को समस्या उठाकर, उसका विश्लेषण करके, उसका समाधान भी प्रस्तुत करना चाहिए, और द्वितीय यह कि साहित्यकार का कार्य, कला की पद्धति से, अधिक-से-अधिक समस्या के प्रस्तुतीकरण-मात्र का हो सकता है, प्रस्तुतीकरण इस ढंग या कला से कि समाधान का मूल रूप या दिशा उसके विश्लेषण के बीच से ही प्रकट होती दिखायी पड़े। कलाकार का कौशल इसी में निहित है। यदि अधिक मुखर—प्रकट या स्पष्ट भाव से लेखक अनुचित उत्साह से भरकर समाधान प्रस्तुत करने लगा तो उसके कलाकार-रूप के प्रच्छन्न हो जाने का पूरा-पूरा भय है।

प्रसाद ने अनेक स्थलों पर कलाकारोचित तटस्थता धारण करके ध्वनि-शैली में ही समाधान को झलका दिया है, पर अनेक रचनाओं में वे पूर्ण निस्संग नहीं रह पाये हैं—हा, समाधान अवश्य ही पात्रों व स्थितियों के बीच से ही प्रकट हुआ है।

यह तो हुई समाधान प्रस्तुत करने की शैली की बात। अब देखा जाये कि प्रसाद जी ने समस्याओं के जो भी समाधान प्रस्तुत किये हैं, वे वस्तु-दृष्टि से कैसे हैं। अनेक समाधान भारतीय शाश्वत जीवन-मूल्यों से ही प्रेरित हुए हैं। नारी की समस्याओं का तो वही आदर्शवादी समाधान प्रस्तुत किया गया है 'पुरुष सूर्य है तो नारी चंद्र' (अजातशत्रु), 'नारी तुम केवल श्रद्धा हो विश्वास रजत-नग पद-तल में। 'पीयूष-स्रोत-सी बहा करो, जीवन के सुंदर समतल में' (कामायनी)। बात यह है कि प्रसाद नारी के मर्म रूप का चिंतन उसी अध्यात्म की भूमिका पर ही कर पाते हैं जो उन्होंने 'कामायनी' के 'निर्वेद सर्ग' में निर्मित की है। यथार्थवादी विचारक अपने ढंग से विचार कर सकते हैं, पर जिस विचार-बिंदु से प्रसाद जी ने नारी के मूल स्वरूप को देखा है, वह अत्यंत ही उदात्त, रोमांचक व पावनकारी रूप है, इसमें सदेह नहीं। नारी का यह स्वरूपाकन विश्व-साहित्य की एक अनूठी निधि समझी जायेगी।

प्रसाद ने नारी पर यथार्थवादी दृष्टि से भी विचार किया है। 'ध्रुवस्वामिनी' में नारी की मुक्ति का लेखक ने अत्यंत क्रांतिकारी कदम उठाया है—शास्त्र का विधान पलटकर, शास्त्र में परिवर्तन कराके ध्रुवस्वामिनी को क्लीव पति से मुक्ति दिलायी गयी है। 'सालवती' कहानी में वेश्याओं के विवाह का एक आदर्श समाधान कवि ने प्रस्तुत किया है, पर वह कितना व्यवहार्य है, नहीं कहा जा सकता। 'चूड़ी वाली' कहानी में समाधान यह है कि नारी घर बसाकर सुखपूर्वक गृहस्थ-धर्म का पालन करने में ही सुख मानती है, अतः दिग्भ्रमित नारियों को समाज मर्यादित जीवन बिताने के लिए घर की ओर आने दे। 'मधुआ' कहानी में व्यसन-त्याग की समस्या का यह समाधान प्रस्तुत किया गया है कि मानवीय स्नेह-संबंधों की प्रेरणा से मनुष्य स्वयं ही सत्य पर आ सकता है, नियम-कानून से कुछ नहीं हो सकता। 'कामना' में अपनी मूल प्रकृति के केंद्र में च्युत विलासी व भोग-लिप्सु मानव को पुनः केंद्र में लगाने का एकमात्र उपाय है सद्बिवेक की जागृति तथा प्रकृति की ओर पुनरावर्तन। 'कामायनी' में अशांत मानव को सुखी और स्वस्थ बनने का मार्ग बताया गया है—समरसता की

साधना—इच्छा, ज्ञान और क्रिया के सामंजस्य द्वारा अखंड और सघन आनंद की प्राप्ति। इसी प्रकार 'ककाल' और 'तितली' में सगठन, शिक्षा, सहयोग, निष्काम कर्म, मानवता के उच्च गुणों का अभ्यास आदि बातें सामाजिक और आर्थिक पुनर्निर्माण के उपाय के रूप में प्रस्तुत की गयी हैं।

प्रसाद जी के ये समाधान उच्चकोटि की सदाशयता व व्यक्ति व समाज के स्वस्थ सबंधों की रक्षा व निर्वाह की दृष्टि में प्रस्तुत किये गये हैं, किंतु अनेक विद्वानों को प्रसाद जी के समाधान अति आदर्शवादी, भावुकतापूर्ण व अव्यावहारिक व अपर्याप्त भी जान पड़े हैं। उदाहरणार्थ, कविवर पत को जिस अभेद चैतन्य के लोक में पहुँचकर विश्व-जीवन के सुख-दुःखमय संघर्ष से मुक्त होने का संदेश 'कामायनी' में मिलता है, वह कवि को पर्याप्त नहीं लगता। उनकी दृष्टि में मनु को अधिमानस भूमि पर कैलास शिखर के सान्निध्य में छोड़कर सतोष ले लेने में विश्व-जीवन की समस्याओं का समाधान नहीं दिखायी पड़ता, क्योंकि समस्याओं का यह निदान तो चिर-पुरातन, पिष्टपेषित निदान है।²⁰³

इसी प्रकार नारी, प्रकृति की ओर, प्रत्यावर्तन, तथा ऐसी ही अन्य अनेक समस्याओं पर प्रसाद के समाधान अनेक विद्वानों को विशेषतः मान्य नहीं। स्थानाभाव से, संक्षेप में यहाँ इतना ही संकेत करना पर्याप्त होगा।

विचार-क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय

प्रसाद की विशिष्ट कृतियों—उदाहरणार्थ, 'ककाल', 'तितली', 'कामना', 'कामायनी' व 'ध्रुवस्वामिनी'—में उनका विचारक रूप स्पष्टता से उभरकर आया है। साहित्य का क्षेत्र शुद्ध व तात्त्विक बौद्धिक विचार का क्षेत्र न होकर भावना और अनुभूति का क्षेत्र है—हा, भावना या अनुभूति के क्षेत्र का अपना निजी तात्त्विक या बौद्धिक विचार होता है, इसमें संदेह नहीं। अतः शुद्ध साहित्याकार में उसका महत्त्व व मूल्य आकने के लिए विचार-राशि या अनुपात को हम एकांत आधार मानने को बाध्य नहीं हैं। फिर भी एक तो कवि कोरा स्वप्नदर्शी या अरण्यवासी न होकर उत्तरदायित्व की भावना से पूर्ण एक सामाजिक प्राणी भी है और दूसरे, विचार या बुद्धि से नितात असंपृक्त रहकर जीने वाली भावना की स्थिति मनोवैज्ञानिक दृष्टि से असंभव ही है, अतः विचार को भी कला या साहित्य में एक तत्त्व के रूप में स्वीकार किया गया है। विचार का प्रश्न केवल साहित्य-निबद्ध विचार के मात्रा-अनुपात और उसकी निरूपण-पद्धति (भाव या विचार के परस्पर गुणन की शैली) या समावेश-पद्धति का है। प्रसाद ने अपनी विचार-संपत्ति को प्रायः कलाकारोचित सयम और कलात्मक पद्धति से (अनेक स्थलों पर अवश्य संवादों में प्रसाद पात्रों के मुख से अभिधा में सीधे-सीधे लंबे व उकताने वाले भाषण दिलवाते हैं जो लौकिक विचारों या विश्वासों के आवेश से प्रेरित हैं) प्रस्तुत किया है।

जहाँ तक नवचिंतन के क्षेत्र में प्रसाद की देन का संबंध है, वहाँ इतना ही कहा जा सकता है कि प्रसाद ने मानव-ज्ञान के भंडार को समृद्ध करने का भी यत्किंचित् प्रयास किया है। मानव-ज्ञान के विकास का केन्द्र-बिंदु है मानव के सुख, स्वातंत्र्य व समृद्धि से संबंधित चिंतन। इस बिंदु पर प्रसाद की साहित्यिक देन बहुमूल्य है। विचार-सूत्र या विचार-राशि भले ही बहुत मौलिक न हो, पर विचारों को जिस स्फूर्ति व भाव-सत्यता के साथ प्रस्तुत किया गया

है, वही साहित्यकार प्रसाद की देन है। विचार-जगत् के दार्शनिक जीवनानुभवों को मस्तिष्क के साचे में ढाल-ढालकर जिस प्रकार नये-नये विचार तैयार करके ज्ञान या विचारधारा को आगे बढ़ाते हैं वैसे, नये-तुले साचे में कहे, नये विचार प्रसाद जी भले ही न दे पाये हों—और, ऐसा करना निश्चित ही साहित्यकार प्रसाद का दायित्व भी नहीं, यह कार्य साहित्य-क्षेत्र-बाह्य एक दूसरी ही विशिष्ट प्रतिभा की अपेक्षा रखता है, पर केवल इसी आधार पर उनकी महत्वपूर्ण देन को अस्वीकृत नहीं किया जा सकता। ठीक है कि उनके विशिष्ट विचार-सूत्र—उदाहरणार्थ, कोरी बौद्धिक साधना से मनुष्य कदापि सुखी नहीं हो सकेगा, स्वर्ग, आकाश और देवता से पृथ्वी, मिट्टी और मानव अधिक मूल्यवान् है, सच्चा सौंदर्य और प्रेम अमर है, मानव-धर्म ही सर्वोच्च धर्म है, इन्द्रियों का भोग भी त्याज्य नहीं, इच्छा, ज्ञान और क्रिया के समन्वय की साधना ही पूर्ण साधना है, प्रकृति की ओर लौट पडो, प्रकृति में ही सुख है, आनन्द ही जीवन की पूर्णता है, आदि उनकी अपनी निजी देन नहीं हैं। ये विचार-सूत्र दार्शनिक जगत् में तात्त्विक धरातल पर, पूर्व और पश्चिम में, कभी के निर्मित हो चुके हैं। पर जिस कविजनोचित निष्ठा से ये हमारे हृत्कपन व रक्त-प्रवाह में मिश्रित किये गये हैं उनका अपना महत्त्व है, क्योंकि निष्ठा जीवन का एक अतरंग मूल्य है। इन विचारों को विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करने की दृष्टि से विविध अनुपातों में और रगतों में मिलाकर, अपनी चेतना में आत्मसात् कर, पात्रों के मुख से उनका विशदीकरण या व्याख्यान कराना या पात्रों के जीवन-व्यापारों के बीच उन्हें प्रभावशाली ढंग से चरितार्थ करना भी तो प्रसाद की विचार-संबन्धी मौलिक साहित्यिक देन में समाविष्ट किया जा सकता है। और यह भी कोई छोटी सिद्धि नहीं, इन विचारों को कला की पद्धति से किसी युग के अनेक युगों के मानवों के श्वास का विश्वास बना डालना एक महान् सांस्कृतिक कार्य है। उक्त विचार-सूत्रों में अपनी ओर से स्वस्कारानुरूप जोड़-तोड़ करके प्रसाद ने नवयुगानुरूप जो जीवन-दृष्टि दी है, वह अत्यंत बहुमूल्य है, प्रसाद में जो भी वैचारिक स्फूर्ति दिखायी पड़ती है, वह इसी मौलिक जोड़-तोड़ और जीवन-दृष्टि के निर्माण के प्रयत्न का सहज उच्छ्वास है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद-साहित्य में विचार-तत्त्व भी एक महत्वपूर्ण तत्त्व है। बुद्धि अथवा विचार से पूर्णतः असंपृक्त भावना निराधार-निरुद्देश्य या पगु-अध होती है। भावों की मार्मिक 'अपील' तो तभी होगी जब वे विचारों के सूक्ष्म स्नायुजाल पर खड़े हों। प्रसाद एक सजग विचारशील दार्शनिक हैं, सर्वत्र उन्होंने अपनी शुद्ध व सूक्ष्म बुद्धि या प्रज्ञा का प्रयोग किया है। उन्होंने मानव-जीवन व संसार से संबंधित अपने विविध विचार, प्रायः सर्वत्र कला की पद्धति से, प्रस्तुत किये हैं। उनके अनेक विचार प्रगतिशील, ताजा, नवीन व मौलिक हैं। उनके विचारों का स्तर और गुण मौलिक चिंतन की स्फुरण है। वे स्थूल अर्थ में किसी पार्टी के प्रचारक नहीं (कौन साहित्यकार सूक्ष्म रूप से प्रचारक नहीं होता) अतः स्वतंत्र चिंतन का परिणाम होने से वे सहज प्रेरणा-प्रसूत होने से वे अधिक व्यापक व ग्राह्य हैं। अनेक स्थलों पर उन्होंने विचारों की गंभीर क्रांति की है।

अवश्य ही कई विचार रूढ़, अव्यावहारिक व विवादास्पद हैं, किंतु इसमें तो सदेह नहीं किया जा सकता कि उनके विचार एक गंभीर उच्चाशयता से प्रेरित हुए हैं।

प्रसाद मूलतः एक आदर्शवादी विचारक हैं जो जीवन और संसार का रूप कैसा होना चाहिए—इसका निदर्शन प्रस्तुत करने में अधिक उत्साही हैं, यद्यपि जीवन के यथार्थ रूप और

व्यक्ति की क्षमता और सीमा को पूरी सहानुभूति से समझते हुए वे अपना मृदुल यथार्थवादी रूप भी भली भाँति प्रकट करते हैं। उनके विचारों का मूल स्रोत तो निश्चित ही मानव का आदर्श रूप है, जिसे निरंतर ध्यान में रखते हुए ही वे व्यक्ति, समाज, मानव और विश्व के सुंदर और कल्याणकारी रूप को प्रस्तुत कर सकने में समर्थ हुए हैं। उन्होंने कहीं से विचारों का गढ़ा-गढ़ाया ढाँचा उधार नहीं ले लिया है, जो कुछ लिया है उसमें अपनी प्रतिभा से अन्विति बैठाकर नवीनता व मौलिकता की प्रतिष्ठा की है। विचारों में, पारस्परिक सबंध की दृष्टि से, व्यक्तित्व के गठन व मौलिकता की प्रकाशिका एक अन्विति है। साधनशील व ऊर्ध्वमुखी व्यक्तित्व की उपज होने से उनमें सहज औदात्य व शुभ्रता है। अनुभव, अध्ययन, मनन और निरीक्षण के द्वारा वे अपने ढंग से अपनी विचार-पद्धति का निर्माण कर सके हैं। बस, इसी रूप में प्रसाद मौलिक विचारकों की श्रेणी में रखे जायेंगे। उनके मुक्तक काव्य में उनकी विचारधारा प्रच्छन्न रूप से तथा उनके नाटकों, उपन्यासों व प्रबंध-काव्यों में अधिक प्रत्यक्ष रूप से हमारे सामने आयी है।

प्रसाद के चितन में अनेक बिंदु ऐसे भी हैं जिनसे विद्वान् सहज ही सहमत नहीं हो पाते, अनेक विचारों ने तो आक्षेप-आक्रोश को उभारा है। बुद्धिवाद, नारी, प्रकृति की ओर प्रत्यागमन, रंगमंच, भाषा, रस आदि से सबंधित अनेक विचार-बिंदु बहुत विवादास्पद हैं। स्थानाभाव से यहाँ इतना ही संकेत करना पर्याप्त है।

सब-कुछ मिलाकर देखने पर, प्रसाद का साहित्य विचारों की दृष्टि से सपन्न है। उनका चितन प्रगतिशील है। वे शुद्ध बुद्धि व विवेक से मानव व समाज के आनंद व कल्याण का सही मार्ग दिखा सकने में समर्थ हुए हैं। सामयिक व शाश्वत दोनों ही स्तरों पर उनकी चितना जाग्रत रही है। उनकी मनीषा सूक्ष्म व पैनी है।

उनका चितन हवाई नहीं है, गंभीर मनन से प्राप्त उनके विचारों के सुंदर चित्र विराट् काल-फलक पर फैली उनकी सुदीर्घ ऐतिहासिक दृष्टि के पट पर बने हुए हैं, अतः वे यथार्थ व व्यवहार्य हैं। उनका चितन समग्र मानव जीवन, मानव की सहज शारीरिक-मानसिक क्षमता और मानव की मूल आदर्शप्रियता—तीनों के सामंजस्य से तैयार हुआ है। फिर इस चितन को उन्होंने, अधिकांशतः साहित्य या कला की माग के अनुसार भाव व रस रूप में परिणत कर एक स्वस्थ तृप्तिकारी सजीवनी के रूप में प्रस्तुत किया है। इस विचार का कुछ अंश राष्ट्रीय महत्त्व का, कुछ अंतर्राष्ट्रीय महत्त्व का और कुछ सार्वभौमिक व सार्वकालिक महत्त्व का है। मानव-जीवन के सब क्षेत्रों पर समान दृष्टि रखकर मानव-सुख के लिए प्रसाद ने जो चितन किया है वह उनके साहित्य की एक महत्त्वपूर्ण विभूति है।

संदर्भ

- 1 भरत नाट्यशास्त्र, 1/115, 1/117
- 2 'तर्कभाषा', पृ 210
- 3 नाट्यशास्त्र, 1/115 1/117
- 4 काव्यमीमांसा (पं केदारनाथ शर्मा सारस्वत का हिंदी अनुवाद), पृ 24
- 5 श्री जयंत कोठारी भारतीय काव्य-सिद्धांत (गुजराती), पृ 168
- 6 डॉ नगेन्द्र . हिंदी ध्वन्यालोक, भूमिका, पृ 51

- 7 रामचरितमानस, बालकांड ।
- 8 Highways and Byways of Literary Criticism p 6 23, 24 26, 29
- 9 Thought is prior to form —quoted from W B Worsfold Principles of Criticism, p 27
- 10 अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ 116
- 11 'Poetry we will call musical thought
- 12 The Study of Poetry p 12
- 13 Ibid p 19
- 14 Ibid p 19
- 15 Ibid , p 30-31
- 16 Mathew Arnold Essays in Criticism Second Series, p 106-107, Wordsworth 'Tintern Abbey —Poem
- 17 Principles of Literary Criticism p 40 101 103
- 18 an actual poem is the succession of experiences sounds, images, thoughts emotions ' —Bradley Oxford Lectures on Poetry, p 4, also p 19
- 19 "a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling"—quoted from an article entitled 'T S Eliot Poet and Critic' (The Modern Age edited by Boris Ford p 336) and T S Eliot The Use of Poetry and the Use of Criticism, p 55
- 20 Loci Critici, p 309
- 21 "Art as a union of productive faculty and reason '—Principles of Literary Criticism, p 38, also p 40, 101, 103
- 22 Principles of Literary Criticism p 27, 135, 154 163
- 23 Mirror and the Lamp, p 228, 290 (Figures of speech as incarnation of thought)
- 24 Principles of Criticism, p 242
- 25 विशेष देखिए—पात्र-सृष्टि और चरित्र-चित्रण वाला प्रकरण ।
- 26 तितली, पृ 36
- 27 'आकाशदीप' कहानी
- 28 तितली, पृ 251
- 29 जनमे, पृ 117
- 30 ध्रुव, पृ 50
- 31 वही ।
- 32 चंद्र, पृ 105 इरा, पृ 87, ककाल, पृ 170
- 33 स्कंद, पृ 137-138
- 34 इरा, पृ 34
- 35 ककाल, पृ 243-244 'बनबास' कहानी, ('आकाशदीप', पृ 107-108) , तितली, पृ 89, ककाल, पृ 45, ध्रुव, पृ 23, 'सदेह', 'चित्रवाले पत्थर', 'सहयोग', 'प्रतिध्वनि', 'व्रत-भंग' कहानियाँ, 'अजातशत्रु', पृ 82
- 36 ध्रुव, पृ 33
- 37 करुणा, पृ 28
- 38 ध्रुव, पृ 50
- 39 वही, पृ 51 65
- 40 'वैरागी' कहानी, ककाल, पृ 170
- 41 ककाल, पृ 250
- 42 कामा, पृ 149-152, 247, 289
- 43 तितली, पृ 153-56 196, 204
- 44 स्कंद, पृ 96 97
- 45 जनमे, 3 3

- 46 विशाख, 2, 4
- 47 अजात, पृ 3, 9
- 48 आधी, पृ 7 व 266, 'कलावती की शिक्षा', 'भीख में', 'सहयोग', 'सदेह', 'चित्रवाले पत्थर', 'मधुआ', 'सलीम' आदि कहानियाँ।
- 49 तितली, पृ 81
- 50 चद्र, पृ 190
- 51 एक घूट, पृ 39
- 52 वही, पृ 39
- 53 विशाख, पृ 65
- 54 वही, पृ 66
- 55 अजात, पृ 132
- 56 कानन, पृ 4, 92
- 57 आकाश, पृ 115-116
- 58 वही, पृ 119
- 59 वही, पृ 122
- 60 वही, पृ 122
- 61 आधी, पृ 7
- 62 वही, पृ 13
- 63 वही, पृ 86
- 64 तितली, पृ 111
- 65 अजात, पृ 129
- 66 आकाश, पृ 37 (स्वर्ग के खडहर में); 'कामना', पृ 5, विशाख, पृ 13, कामा आशा सर्ग।
- 67 अजात, पृ 121, 'हिमालय का पथिक', 'स्वर्ग के खडहर में'।
- 68 इरावती, पृ 63
- 69 'चित्तौड़-उद्धार' तथा 'घीसू' कहानियाँ, 'धुवस्वामिनी'।
- 70 आकाशदीप, पृ 61, तितली, पृ 60
- 71 'प्रसाद' कहानी।
- 72 कामायनी, श्रद्धा सर्ग।
- 73 'लहर' की 'अरे आ गई है भूली सी' नामक कविता। कामायनी, इद्र, पृ 113 130
- 74 कामायनी, चिता सर्ग।
- 75 करुणा जनमे, पृ 85 कामायनी।
- 76 ध्रुव, तृतीय अंक।
- 77 आकाश, पृ 88, 111, 112 113 115, 116 117 इप, पृ 17 39 63, 78 113, इद्र, पृ 130 ('सालवती' कहानी), चद्र, 69 74
- 78 'अनबोला' कहानी, 'तितली' व 'ककाल'।
- 79 छाया, पृ 111 ('मदन मृणालिनी' कहानी)।
- 80 'विराम-चिह्न' कहानी।
- 81 'प्रतिमा' कहानी।
- 82 'पाप की पराजय' कहानी।
- 83 'जनभारती' (कलकत्ता), 'प्रसाद अंक', भाग 2 पृ 66
- 84 वही, पृ 5
- 85 वही, पृ 3
- 86 वही, पृ 13
- 87 वही, पृ 52
- 88 चद्र, पृ 140

- 89 स्कन्द, पृ 134
 90 वही, पृ 12
 91 वही, पृ 11
 92 अजात, पृ 75
 93 वही, पृ 103
 94 वही, पृ 28
 95 आधी, पृ 30
 96 चद्र, पृ 158
 97 इद्र, पृ 70
 98 कामायनी, सघर्ष सर्ग व इडा सर्ग ।
 100 'स्कन्दगुप्त' में मातृगुप्त का चरित्र द्रष्टव्य, 'धीसू', 'करुणा', 'पुरस्कार', 'छोटा जादूगर' आदि कहानिया, 'तितली' में अनेक निम्नवर्गीय पात्र ।
 101 तितली, पृ 152
 102 वही, पृ 203-204 इरा, पृ 16 ककाल, पृ 44
 103 Humanism represented an open break with a good many of the standard ideas of the middle ages. It emphasized the dignity of man and his perfectability"—The Readers Companion to World Literature, p 219
 104 "man must be truly critical, completely positivistic and thought experience not the acceptance of external authority reach toward unity as a standard for life"—Dictionary of World Literature, p 213
 105 With More and Babbitt the new Humanism had two essential principles (1) to recognize within one and be guided by the controlled ethical imagination, the inner check or selective principle of the free will upon the naturalistic impulses also within one (2) to recognize the existence of a superior continuing reality the element of immutability in a changing universe"—Dictionary of World Literature, p 213
 106 'Necessity of humanity as a control on the human intelligence"—Ibid, p 213
 107 "and it tended to place reason above revelation"—The Reader's Companion to World Literature, p 219
 108 It considered the world a legitimate object of interest and love'—Ibid, p 219
 109 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 8
 110 वही, पृ 79
 111 वही, पृ 11
 112 वही, पृ 9
 113 वही, पृ 9
 114 वही, पृ 11
 115 वही, पृ 11
 116 वही, पृ 9
 117 वही, पृ 116-117
 118 वही, पृ 4
 119 वही, पृ 6
 120 वही, प्रथम निबन्ध
 121 वही, पृ 8
 122 वही, पृ 31, 34
 123 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 59
 134 वही, पृ 72-73

- 125 वही, पृ 79
- 126 वही, पृ 72
- 127 वही, पृ 75-76
- 128 वही, पृ 74
- 129 वही, पृ 82-83
- 130 वही, पृ 76
- 131 वही, पृ 79
- 132 वही, पृ 79
- 133 वही, पृ 79-80
- 134 वही, पृ 111
- 135 वही, पृ 119-120
- 136 वही, पृ 119
- 137 वही, पृ 119
- 138 वही, पृ 82-83, 116-118
- 139 वही, पृ 84
- 140 वही, पृ 83-84
- 141 वही, पृ 85
- 142 वही, पृ 85
- 143 वही, पृ 85
- 144 वही, पृ 86
- 145 वही, पृ 127
- 146 वही, पृ 127 130
- 147 वही, पृ 131, 133
- 148 वही, पृ 126
- 149 वही, पृ 130
- 150 वही, पृ 132
- 151 वही, पृ 132
- 152 वही, पृ 132
- 153 वही, पृ 130
- 154 वही, पृ 126
- 155 वही, पृ 129
- 156 वही, पृ 7
- 157 वही, पृ 142
- 158 वही, पृ 140
- 159 वही, पृ 142
- 160 वही, पृ 147
- 161 वही, पृ 149
- 162 वही, पृ 148
- 163 वही, प्राक्कथन, पृ 5
- 164 डॉ नगेन्द्र अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 164
- 165 आचार्य वाजपेयी जी का 'प्रसाद और निराला' नामक लेख द्रष्टव्य ।
- 166 जयत कोठारी भारतीय काव्य-सिद्धांत (गुजराती), पृ 168
- 167 वि देखिए—'भारतीय दर्शन' (प बलदेव उपाध्याय), पृ 585-596, 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ 423; 'हिंदी ध्वन्यालोक' (संपादक डॉ नगेन्द्र, पृ 48-49 'हिंदी अभिनव भारती' (संपादक डॉ नगेन्द्र), 'भूमिका' के आरंभिक पृष्ठ, 'जनभारती' (कलकत्ता), 'प्रसाद अंक' (भाग 1) में डॉ प्रेमस्वरूप गुप्त का लेख—'कामायनी

- मे त्रिकोण' 'प्रसाद' (काशी) के 'प्रसाद विशेषांक' में डॉ भोलाशंकर व्यास का लेख 'प्रसाद का आनन्दवाद', 'हिंदी साहित्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि' (डॉ विश्वम्भरनाथ उपाध्याय), 295-303 'हिंदी साहित्यकोश', पृ 476 डॉ द्वारिकाप्रसाद सक्सेना—'कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन' आदि ।
- 168 वि देखिए—आचार्य शुक्ल का 'हिंदी साहित्य का इतिहास', पृ 826, 830, 832 833, 835 तथा आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'हिंदी साहित्य का आदिकाल', पृ 11
- 169 विस्तृत व्याख्या के लिए देखिए—डॉ राममूर्ति त्रिपाठी का लेख 'प्रसाद और काम' (सागर यूनिवर्सिटी पत्रिका, वर्ष 3 अंक 3) तथा डॉ द्वारिकाप्रसाद का शोधग्रंथ 'कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन' ।
- 170 " यथा स्वज्ञानेनावृताया रज्ज्वा सर्पत्वसम्भावना"—वेदातसार, 53
- 171 or similar to the psychological process in our daily lives of thinking and experiencing out Technically the process is called—Abhāsa —J C Chatteij, Kashmir Shaivism p 55-56
- 172 "मयैव भाति विश्व दर्पण इव निर्मले..."—परमार्थसार, पृ 97 । दर्पणबिंबे यदूननगर-ग्रामादि—भाति विभागेनैव च परस्पर दर्पणादपि च ॥—परमार्थसार, 12 (पृ 35) ।
- 173 श्री जगदीशचंद्र चैटर्जी, डॉ के सी पांडे, प बलदेव उपाध्याय आदि विद्वानो ने इस दर्शन की विशिष्टता व मार्मिक देने का अपने ग्रंथो में उद्धाटन किया है ।
- 174 प बलदेव उपाध्याय 'भारतीय दर्शन', पृ 591, 592 श्री शांतिप्रकाश आत्रेय भारतीय तर्कशास्त्र, पृ 80 Dr K C Pandey Abhinavagupta An Historical and Philosophical Study p 320
- 175 nor even a mere illusion as the Vedantin believes it to be"—Dr K C Pandey Ibid p 320
- 176 "इति वा यस्य सविति क्रीडात्वेनाखिल जगत् ।"—स्पदकारिका, पृ 85, "लीलयैव स्वभित्तौ प्रकटयति इति नर्तक आत्मा ।"—शिवसूत्र विमर्शिनी,—"क्रियाशक्तिप्राधान्ये विद्या-तत्त्वम् इति ।"—तत्रसार, पृ 74 as a spontaneous flow of cognition and activity '—The Shivadrsti Introduction, p 1
- 177 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 587, 594
- 178 तर्कभाषा (आचार्य विश्वेश्वर की व्याख्या), पृ 224-226, आचार्य नदुलारे बाजपेयी प्रसादकृत 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध' का 'प्राक्कथन', पृ 8, तथा पृ 75 भी ।
- 179 प बलदेव उपाध्याय, भारतीय दर्शन, पृ 341 "परमेश्वरस्पर्शरसो खडित एवेति सामरस्यम् ।"—शिवदृष्टि, पृ 29
- 180 "इति स्वतन्त्रा विश्वसिद्धि हेतु । स्वेच्छया स्वभित्तौ विश्वमुन्मीलयति ।"—प्रत्यभिज्ञाहृदयम्, पृ 1-2
- 181 "यत्र यत्र मनो याति ज्ञेय तत्रैव चिन्तयेत् । चलित्वा यास्यते कुत्र सर्वं शिवमय यत ।"—शिवसूत्रविमर्शिनी, पृ 110
- 182 वि देखिए—प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 347
- 183 केशव मिश्र तर्कभाषा ।
- 184 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 14 39 42-43
- 185 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध' में 'रहस्यवाद' नामक लेख ।
- 186 'सत्यात्म प्राणाराम मन आनन्दम्'—तैत्तिरीयोपनिषद्, 1/6
- 187 "आनन्द बाह्यो विद्वान् । न विभेति कदाचनेति ।"—वही, 2/4, तथा "तस्माद्वा एतस्माद्विज्ञानमयात् आनन्द आत्मा ।"—वही, 2/5
- 188 ' आत्माऽऽनन्दमय ।"—वही, 2/6
- 189 "को ह्येवान्तात्क प्राण्याद् यदेष आकाश आनन्दो न स्यात् । एष ह्येवानन्दयाति ।"—वही, 2/7
- 190 तैत्तिरीयोपनिषद्, 2/9
- 191 बृहदारण्यक 4/3/32
- 192 तैत्तिरीयोपनिषद्, 3/6
- 193 श्वेताश्वतरोपनिषद्, 2/6

- 194 वही, 5/14
- 195 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 14, 39, 42-43
- 196 दाइयायन व श्रद्धा आदि पात्रों की जीवन-दृष्टि ।
- 197 कामायनी, श्रद्धा सर्ग, 'प्रलय' नामक कहानी ।
- 198 देखिए—'रहस्यवाद' और 'रस' नामक लेख ।
- 199 "स्वातन्त्र्यम् आनन्द शक्ति"—अभिनवगुप्त तत्रसार आह्निक, 1
- 200 प्रत्यभिज्ञाहृदय 1
- 201 'Samasya or doubt is a state of uncertainty"—Datta & Chatterji 'An Introduction of Indian Philosophy, p 168
- 202 But poets are not only the authors of language and of music, they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, "—P B Shelley Defence of Poetry —quoted from George Saintsbury's loci critici
- 203 सुमित्रानन्दन पंत गद्य-पद्य, पृ 161-162

चतुर्थ प्रकरण

प्रसाद-साहित्य में पात्र-सृष्टि, चरित्र-चित्रण, संवाद व मनोविज्ञान

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-संगति

गतिशीलता ही जीवन है और स्थिरता ही मृत्यु है। भौतिक सृष्टि में प्रत्येक चेतन प्राणी, किसी-न-किसी उद्देश्य से, गतिशील रहकर अपने जीवित होने का प्रमाण उपस्थित कर रहा है। साहित्य-सृष्टि भी एक मानसी सृष्टि है। उसके उक्त अंश (गीत-काव्य आदि) में तो, जिसमें भाव-व्यञ्जना ही प्रमुख उपकरण है, पात्रों की विशेष आवश्यकता नहीं होती, पर प्रबंध काव्य, नाटक, उपन्यास-कहानी आदि विधाओं में पात्र अनिवार्यतः निबद्ध रहते हैं, क्योंकि समस्त कथा-व्यापार पात्रों के द्वारा ही संपादित होता है। प्रसाद-साहित्य का एक विशाल अंश पात्रों से आकीर्ण है। ये पात्र विविध मनोभावों व गति-व्यापारों से युक्त हैं। इनकी योजना विशेष श्रम, मनोयोग व रचना-कौशल के साथ, जीवन के विविध रूपों व गहन मतव्यो के अनुशीलन की दृष्टि से की गयी है। अतः यह विशाल पात्र-सृष्टि, प्रसाद-साहित्य में, विशेष अध्ययन-मनन की वस्तु है। उसके माध्यम से प्रसाद ने वह प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है जो जीवन व साहित्य को एक गभीर अर्थ व आशय प्रदान करता है। ऐसे महत्वपूर्ण उपकरण पर स्वतंत्र विचारणा प्रबंध की योजना में अनिवार्य स्थान व महत्व रखती है।

पात्र-सृष्टि का महत्त्व

प्रसाद की पात्र-सृष्टि पर विचार करने से पूर्व पात्र-सृष्टि का स्वरूप-ज्ञान आवश्यक है। विधाता की सृष्टि की तरह साहित्य की सृष्टि (प्रबंध काव्य, नाटक, उपन्यास-कहानी आदि) भी जीवधारियों या पात्रों से आकीर्ण रहती है। इस साहित्य-सृष्टि के पात्र मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं—शुद्ध काल्पनिक तथा यथार्थ जगत् के पात्रों के प्रतिच्छाया-रूप। शुद्ध काल्पनिक पात्र स्वतंत्र कल्पना की मनोराज्यमयी सृष्टि होते हुए भी रूप-रंग, आकार-प्रकार, व्यवहार आदि में प्रत्यक्ष जगत् के प्राणियों की ही तरह होते हैं। वे कल्पित होते हैं, और मुख्यतः प्रत्यक्ष जगत् के बाहरी आकार-प्रकार के पात्रों के अनुकरण पर उनका मनोविज्ञान व क्रियाकलाप होता है, पर वे अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छद (लेखक की स्वरुचि के अनुसार) वृत्तियों से परिचालित होते हैं। यह तो हुई शुद्ध काल्पनिक पात्रों की बात। पर, साहित्य में यथार्थ जगत् के-से पात्रों की रचना

ही स्वाभाविक और मार्मिक समझी जाती है, क्योंकि वे रूप व प्रकृति-साम्य से अधिक सरलता से पहचाने जा सकते हैं, और हम उनमें गहरी रुचि ले सकते हैं। पर साहित्यगत पात्र यथार्थ जगत् का अनुकरण होते हुए भी स्थूल बाह्य सृष्टि के पात्रों से न्यूनाधिक रूप से भिन्न होते हैं, वे रचयिता की कल्पना से रूपाकृत होकर प्रायः जान या अनजान में उसके जीवनादर्शों की सिद्धि के लिए ही नियोजित होते हैं। अन्यथा जो सृष्टि (हाड-मास की) पार्थिव जगत् में एक बार हो चुकी है, उसे फिर बनाने या दुहराने का क्या अर्थ। बनी हुई पूर्व सृष्टि से साहित्यकार की सृष्टि में यदि कोई मौलिकता-नवीनता या वैशिष्ट्य न हो तो वह मूल की निर्जीव प्रतिलिपि मात्र ही सिद्ध होगी। यदि इतना ही हुआ तो स्रष्टा की मौलिकता व उसका नव-निर्माण, जो साहित्य को मानव ज्ञान के विशाल प्रपंच में एक स्वतंत्र व्यक्तित्व प्रदान करता है, कहीं भी नहीं दिखायी पड़ेगा। अतः पात्र-सृष्टि, काल्पनिक या यथार्थानुसारिणी, वस्तुतः एक ऐसी मानसिक सृष्टि है, जिसके निर्माण का श्रेय उसके स्रष्टा साहित्यकार को ही मिल सकता है। यह सृष्टि वास्तविक सृष्टि से कहीं अधिक सरस होती है, क्योंकि उसमें निर्माण व आस्वादन—दोनों ही धरातलों पर कल्पना का मनोरम व्यापार निहित है।

पूर्व और पश्चिम—दोनों के साहित्य में पात्र-सृष्टि या चरित्राकन का महत्त्व निर्विवाद रूप से स्वीकृत है, किंतु उसके अवस्थान व नियोजन-पद्धति में महत्त्वपूर्ण अंतर भी है। भारत में रूपक या नाटक की तीन तत्त्व माने गये हैं—वस्तु, नेता और रस। इनमें पात्र-सृष्टि अथवा चरित्र-चित्रण 'नेता' से सयुक्त है, क्योंकि 'नेता' शब्द में कथाधारा का अथवा कथा को उत्पन्न व विकसित करने वाले कथा-वाहक पात्रों के नेतृत्व का व्यापार भी समाविष्ट है। वस्तु, नेता, और रस—ये तीनों उत्तरोत्तर महत्त्व के सूचक हैं। स्थूल वस्तु या उपादान प्राथमिक आवश्यकता है, वस्तु वाहक कोई नेता और उसमें सयुक्त पात्र ही हो सकते हैं, और चरम परिणति 'फलागम' और काव्य-रस ही है। इस क्रम से पात्रों का महत्त्व रसाश्रित ही हो सकता है। पात्रों के महत्त्व को लेकर प्राचीन भारतीय दृष्टि यही रही है। पश्चिम में वस्तु और चरित्र के पारस्परिक महत्त्व के प्रश्न को लेकर काफी खींचतान रही है। अरस्तू ने वस्तु या कथानक को सर्वोच्च स्थान देते हुए पात्र या चरित्र को गौण स्थान का ही अधिकारी रखा। उनकी धारणा यह थी कि कितनी ही कुशलता से चरित्राकन क्यो न किया जाये, कोरे चरित्र से श्रेष्ठ त्रासदी की प्राप्ति नहीं होगी, कथाश्रित गतिशील चरित्र ही (गतिशीलता कथानकगत व्यापार के महत्त्व की द्योतक है) महत्त्वपूर्ण हो सकते हैं,¹ किंतु यूरोप में आगे चलकर चरित्र का ही महत्त्व स्थापित हुआ। बहुत से नाट्य समालोचकों ने नाटककार को प्रमुखतः चरित्र का स्रष्टा ही ठहराया।² ऐटविसल ने किसी लेखक द्वारा कथानक-निर्माण के सर्वोच्च कौशल के प्रदर्शन के बावजूद चरित्राकन को ही नाटकीय कृति के गौरव का अंतिम आधार बताया।³ गाल्सवर्दी ने तो यही कह दिया कि चरित्र की चिता रखो, शेष (व्यापार व सवाद) तो सब अपने आप ठीक हो जायेगा।⁴ उपन्यास-क्षेत्र में भी चरित्राकन की ही प्रतिष्ठा हुई।⁵

हिंदी के आधुनिक स्रष्टाओं व समीक्षकों की भी दृष्टि यही है। प्रेमचंद ने इस सबंध में अपनी धारणा निश्चैत शब्दों में व्यक्त की है कि 'मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।'⁶ आचार्य श्यामसुंदरदास ने भी रगशाला की दृष्टि से नाटकों में चरित्र का ही महत्त्व स्वीकार किया है।⁷ बाबू गुलाबराय ने चरित्र-चित्रण को आलंबन विभाव के साथ जोड़कर इस प्रश्न का रस के राजमार्ग पर व्यापक दृष्टि से विचार

किया है और चरित्र के महत्व का प्रतिपादन किया है।⁸

डॉ नगेन्द्र ने अरस्तू के द्वारा चरित्र की अपेक्षा वस्तु के महत्व-प्रतिपादन को भ्रात धारणा बताया है।⁹

हिंदी में चरित्र-चित्रण ऐतिहासिक पीठिका

प्रसाद की पात्र-सृष्टि पर विचार करने से पूर्व तत्संबंधी एक संक्षिप्त ऐतिहासिक पीठिका उपादेय होगी। भारतीय साहित्य में रस की सृष्टि ही मुख्य वस्तु रही है, चरित्र-चित्रण गौण। नायक के चार प्रकृतिगत भेद—धीरोदात्त, धीर ललित, धीर शात और धीरोद्धत—हमारे यहां स्वीकृत थे। व्यक्तित्व-प्रकाशन का यह ढांचा मानव-प्रकृतियों के सभी रूपों को समेट तो लेता है, पर चरित्रों के विकास और परिवर्तन की पूरी गुंजाइश नहीं देता।¹⁰ हा, प्रत्येक पात्र इन चारों वर्गों में से किसी एक के अंतर्गत रखा जा सकता था, पर पाश्चात्य मनोविश्लेषण-शास्त्र तथा यथार्थ-विषयक दृष्टि के ऊहापोह से जो तथ्य सामने आये, उनसे पाश्चात्य चरित्र-चित्रण कला का रूप-निर्माण हुआ और भारतीय चरित्र-चित्रण कला भी न्यूनाधिक रूप में प्रभावित हुई। गद्य के क्षेत्र में भारतेन्दु बाबू हरिश्चंद्र ने “राष्ट्रीय वेदना के साथ ही जीवन के यथार्थ रूप का भी चित्रण आरंभ किया था। जीवन की अभिव्यक्ति का प्रयत्न हिंदी में उसी समय आरंभ हुआ था जो परंपरा थी उससे भिन्न सीधे-सीधे मनुष्य के अभाव और उसकी परिस्थिति का चित्रण भी हिंदी में उसी समय आरंभ हुआ। यद्यपि हिंदी में पौराणिक युग की भी पुनरावृत्ति हुई और साहित्य की समृद्धि के लिए उत्सुक लेखकों ने नवीन आदर्शों से भी उसे सजाना आरंभ किया, किंतु श्री हरिश्चंद्र का आरंभ किया हुआ यथार्थ भी पल्लवित होता रहा।”¹¹ प्रसाद इस यथार्थ के (जिसमें ‘अभाव, पतन, और वेदना के अश प्रचुरता से होते हैं’) आगमन की दृष्टि का विश्लेषण करते हुए इस यथार्थवादी दृष्टि का कुछ सीमाओं के साथ, समर्थन व पोषण करते हैं।¹² वे क्षुद्रों के नहीं, किंतु महानों के यथार्थवाद को ही अपनाने के पक्षपाती हैं।

दूसरी ओर प्रसाद कोरे आदर्शवाद के भी पक्षपाती नहीं, क्योंकि उनकी दृष्टि में कोरा यथार्थवादी तो इतिहासकार मात्र है और कोरा आदर्शवादी धर्मशास्त्र-प्रणेता। साहित्य उनकी दृष्टि में इन दोनों की कमियों को पूरा करता है।¹³

यह तो हुई यथार्थ व आदर्श-विषयक मूल सैद्धांतिक दृष्टि।

प्रसाद के युग से पूर्व देवकीनंदन खत्री, गोपालराम गहमरी व किशोरीलाल गोस्वामी चरित्र-चित्रण कला के क्षेत्र में अपने प्रयोग कर रहे थे। उनके पात्र यात्रिक थे और तिलस्मी, ऐयारी के चमत्कारों में ही लीन थे। साहित्य में चरित्रों की सृष्टि जिस गंभीर उद्देश्य से व कला-कुशलता से की जानी चाहिए, उससे वे अभी बहुत दूर थे। प्रेमचंद सन् 1918 ‘सेवासदन’ का प्रकाशन-काल में चरित्र-चित्रण कला के क्षेत्र में पहली बार प्रतिष्ठित हुए (प्रसाद का सर्वप्रथम, गंभीर व विचारणीय प्रयत्न सन् 1922 में प्रकाशित ‘अज्ञातशत्रु’ है) और तब से लेकर आगे के 20 वर्षों तक (उनके निधन तक), निरंतर अपनी कला का विकास करते रहे। पर प्रेमचंद के आदर्शवाद, उनकी सुधारक दृष्टि व उनकी कला-उद्देश्य-विषयक धारणा आदि ने उनकी चरित्र-चित्रण कला की उपलब्धि का जो स्वरूप प्रस्तुत किया, वह अपने युग में महत्तम होकर भी कला के चरम निकष पर पूर्ण सतोषजनक सिद्ध नहीं हुआ।¹⁴ चरित्र-चित्रण

की कला अपनी विकास-यात्रा पर अग्रसर थी। जीवनधारा के बीच विविध परिस्थितियों के आवर्तों में पड़कर, लेखकीय शासन से मुक्त हो, अपनी शक्ति से, स्वतंत्रतापूर्वक संघर्ष करने वाले पात्रों और उनके मन के विविध और दुर्भेद्य स्तरों में चलने वाली हलचलों को मानवीय सहानुभूति के साथ देखकर उनका सजीव, सूक्ष्म व रसात्मक चित्रण करने की कला का क्षेत्र खुला पड़ा था। अनेक लेखक उस समय इस क्षेत्र में थे, प्रसाद और प्रेमचंद सभ्यत अग्रणी। दोनों की उपलब्धियाँ विभिन्न हैं। हमें विशेष रूप से प्रसाद पर विचार करना है।

प्रसाद चरित्र-चित्रण कला की बनी-बनायी दृष्टि से ही नहीं बढ़ते। उन्हें शास्त्रीय ढाँचा भी पूरी तरह स्वीकार नहीं। विवेकाश्रित आदर्शवादी दृष्टि उनके चरम लक्ष्य अमिश्रित आत्मानंद में बहुत सहायक नहीं। यथार्थवादी दृष्टि को वे अपने ढंग से, सीमाओं के साथ स्वीकार करते हैं। मनोविज्ञान को वे स्वीकार करते हैं (अभिव्यक्तिवादी अभिनवगुप्त की परंपरा में तो वे हैं ही) पर एक साहित्यकार के रूप में ही। साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्यवाद के सैद्धांतिक संघर्ष में वे अपना मार्ग ढूँढ़ रहे हैं। ऐयारी-तिलस्मी की धारा उनकी गंभीर रुचि के अनुकूल नहीं, द्विवेदी-युग का कोरा आदर्श उन्हें आकृष्ट नहीं करता, प्रेमचंद की अति व्याख्या व कला-उद्देश्य की अति स्पष्टता, व्यंजना व ध्वनि में दीक्षित उनकी सुरुचि को पूर्ण तृप्तिकर नहीं। पश्चिम की अति यथार्थवादिता व अति मनोवैज्ञानिकता की साहित्योपयोगिता से वे आश्वस्त नहीं हैं। ऐसी परिस्थितियों में प्रसाद पात्र-सृष्टि व चरित्र-चित्रण कला के क्षेत्र में खड़े हैं। उनकी उपलब्धियों का न्यायोचित आकलन करने के लिए इस समस्त परिवेश को ध्यान में रखना आवश्यक है।

प्रसाद की पात्र-सृष्टि की मूल प्रेरणा व उद्देश्य

प्रसाद ने सैकड़ों पात्रों की सृष्टि की है। जीवन-जगत्मूलक किसी गहरी, व्यापक और तीव्र प्रेरणा, और मानव-चरित्र के मूल रहस्यों को समझने के गंभीर उद्देश्य से परिचालित हुए बिना इतनी विशाल सृष्टि संभव नहीं, अतः पात्र-सृष्टि की उस प्रेरणा और उद्देश्य पर कुछ विचार करना उचित होगा। प्रेरणा और उद्देश्य के बहुत से विधायक तत्व सामान्य किंतु गहराई से विचार करने पर कुछ भिन्न जान पड़ेंगे। सच्ची प्रेरणा तात्कालिक, वेगवान्, सहजोद्भूत, तर्क-तरल, उष्ण और प्रवाही होती है, जब कि उद्देश्य सायास, सुचिंतित, सुनियोजित, दूर स्थित, बौद्धिक, भविष्यलक्षी और अपने रूप में स्पष्ट और व्यावहारिक होता है।

प्रसाद ने जो पात्र-सृष्टि की है, उसकी एक गहरी प्रेरणा भी है, और उसका एक गंभीर उद्देश्य भी। पात्र-सृष्टि की मूल प्रेरणा तो है अपने आदर्शों, भावोंमियों आदि को तुरंत किसी पात्र या पात्रों के माध्यम से चरितार्थ करके शुद्ध अभिव्यक्ति का सुख प्राप्त कर लेना, जीवन की सचित अनुभूति-राशि या विचार-राशि में अपना भी योगदान कर घूटने का कलाकारोचित मनोवैज्ञानिक सतोष-लाभ कर लेना। प्रसाद की पात्र-सृष्टि की प्रेरणा के स्त्रोत हैं समाज की विषमताओं का निराकरण, शिवेतर के नाश का सकल्प, सौंदर्य-चेतना की अनुभूति व उसका सप्रेषण, जीवन-मूल्यों के प्रचार की अदम्य व बलवती कामना, आदि।

स्रष्टा कलाकार का वास्तविक सुख आत्माभिव्यक्ति में ही है। इस अभिव्यक्ति का सीधा सबंध मौलिक प्रेरणा से ही होता है। प्रेरणा जितनी ही मौलिक और गहरी होगी, उसकी

अभिव्यक्ति जितनी ही तदनुरूप या समानांतर होगी, कवि का सतोष उतना ही गभीर होगा। और प्रसाद की पात्र-सृष्टि के मूल मतव्य का उद्देश्य है—इस पात्र-सृष्टि से पाठकों या प्रेक्षकों की चेतना में मानव और जीवन की व्याख्या करके उसके शाश्वत रूप को दर्शाना, उस चेतना में मानव व जीवन के यथार्थ स्वरूप का बोध सन्निहित करना, वर्तमान को, सुंदर एवं समुन्नत बनाना आदि।

प्रसाद की पात्र-सृष्टि का वास्तविक उद्देश्य उसके विभिन्न पात्रों के घटना-व्यापारों व उनके जीवन की चरम परिणति के पृथक्-पृथक् स्वरूप-बोध से उतने स्पष्ट रूप से सामने नहीं आता, जितना कि हमारे मन में उसके सामूहिक या समग्र प्रभाव के आकलन से। यों तो साहित्य का पाठक, श्रोता या प्रेक्षक लेखक-प्रसूत पात्रों से भावना-भूमि पर तटस्थता से मिल सकता है, पर सामान्यतः प्रभावशाली रूप में अकित पात्र या उसके जीवन को सहृदय जन प्रायः अपने-अपने सस्कारों व भावना-शक्ति के अनुपात में ही एक गभीरतर रूप में ग्रहण करने के लिए तत्पर रहते हैं। प्रसाद ने अपने पात्रों की एक विशाल व वैविध्यपूर्ण सृष्टि ऐसे ही सहृदय पाठकों को लक्ष्य में ही रखकर की है। एक ओर सहृदय पाठक और दूसरी ओर यह पात्र-सृष्टि—इन दोनों के पारस्परिक सबंध को समझने में ही प्रसाद की पात्र-सृष्टि का उद्देश्य हृदयगम हो सकता है।

मनोरजन और कुतूहल के स्थूल-सामान्य उद्देश्य से परे चरित्र-सृष्टि का जो एक गभीरतर उद्देश्य है, उसे हम दो शीर्षकों के अंतर्गत रख सकते हैं—(1) मानव-हृदय के निगूढ़ प्रदेशों के रहस्यपूर्ण क्रियाकलापों का उद्घाटन, और (2) ससार, मानव और जीवन के व्यक्त स्वरूप का अनुशीलन-विश्लेषण।

वस्तुतः ये दोनों रूप दूध-पानी की तरह घुले-मिले हैं, किंतु व्यावहारिक सुविधा के लिए पृथक् कर दिये गये हैं। वहां सिद्धांत-चर्चा का एक छोटा-सा प्रश्न यह खड़ा हो सकता है कि सहज मनोरजन के अतिरिक्त उपर्युक्त गूढ़ उद्देश्य रखे ही क्यों जायें, जिनसे पाठक, श्रोता या प्रेक्षक का कोई विशेष या सीधा सबंध नहीं। हमें हृदयों के रहस्यों को जानने की आवश्यकता क्यों हो, और हम क्यों ससार, मानव और जीवन जैसी बातों को समझने जायें? सहज मनोरजन को छोड़कर हम इन बातों में सिर क्यों खपायें? हम तो अपने बारे में जानना-समझना चाहते हैं, परायों के बारे में क्यों? हमारा उनसे क्या मतलब? इन प्रश्नों या जिज्ञासाओं के समाधान में ही प्रसाद की पात्र-सृष्टि के उद्देश्य का मर्म संचित है।

प्रसाद ने अपने पात्रों की जो सृष्टि की है, उसमें पात्रों के अंतर्जीवन को ऊँचा स्थान प्राप्त है। वस्तुतः मनुष्य बाहर जो कुछ है वह उसके भीतर का ही परिणाम या प्रतिच्छाया है। मनोविज्ञान से भी यह बात समर्थित व पुष्ट है। आंतरिक जीवन की (जिसमें हमारे भाव, विचार, आशा-आकांक्षा, स्वप्न आदि होते हैं) यह महत्ता साहित्यकार को मन के रहस्यपूर्ण क्रियाकलापों को समझने व उद्घाटित करने की ओर अनिवार्यतः प्रवृत्त करती तथा कार्य-कारण सबंध से मानवीय आचरणों की सतोषजनक मनोवैज्ञानिक व तार्किक-नैतिक व्याख्या के लिए भी वह आधार प्रदान करती है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, प्रथम उद्देश्य द्वितीय उद्देश्य से सर्वथा कटा हुआ नहीं है और न रह ही सकता है। वस्तुतः पात्र-सृष्टि में उसका इतना महत्त्वपूर्ण स्थान है कि वह भी उद्देश्य की कोटि को पहुँचा हुआ जान पड़ने लगता है। यों भी स्वतंत्र दृष्टि से विचार करने पर अपने आप में यह उद्देश्य कोई छोटा उद्देश्य

नहीं है, पर साहित्य में यह उद्देश्य पात्रों के आचरण-व्यवहार के पक्ष से कटकर विस्मृत-सा रह जाता है। साहित्य में जहाँ इस पर अधिक बल दिया जाता है वहाँ पर कोरे मनोविश्लेषण-शास्त्री या वैज्ञानिक के ढंग से नहीं, जो मनोभावों के स्वरूपों व उनकी पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रियाओं के विवेचन-विश्लेषण में ही अपने कर्तव्य की इति-श्री मानते हैं। साहित्य में वे मानव व उसके जीवन के उत्थान और पतन आदि की प्रेरक शक्तियों के रूप में समझे जाते हैं और हम मानव-मन की इन गतिविधियों को समझकर मानव-सुख व विश्व-कल्याण की पृष्ठभूमि में उन्हें सयत व सुमर्यादित करने के पक्ष पर ही जोर देते हैं। उसी दृष्टिकोण से साहित्य में अतर्पक्ष के विश्लेषण में इतना रुचि-अनुराग प्रदर्शित किया जाता है और यही बात मानव-हृदय के रहस्यों का उद्घाटन करने के उद्देश्य की गुरुता को सूचित करती है। विज्ञान और साहित्य का अंतर भी इससे स्पष्ट हो जाता है।

दूसरा उद्देश्य अधिक व्यापक व गंभीर है। वास्तव में प्रथम उद्देश्य इसमें अंतर्भुक्त है। यदि पहला उद्देश्य यह स्पष्ट करता है कि मनुष्य प्राकृतिक रूप में क्या और किस रूप से सोचता है और अनुभव करता है तो दूसरा उद्देश्य है कि मनुष्य किस प्रकार जीवन में अपने प्रति व अपने-परायों के प्रति व्यवहार व आचरण करता है। प्रसाद ने इस उद्देश्य को विशेष रूप से ध्यान में रखा है। मानव के अधम-उच्च आचरण-व्यवहार का व परिस्थिति का चित्रण करके अंत में सदाचार की श्रेष्ठता दिखाना व उसकी प्रतिष्ठा बढ़ाकर व्यक्ति-सुख व जगत्-कल्याण की सृष्टि से मानव को श्रेष्ठ, धर्म-सम्मत, सुदर व मर्यादित आचरण की ओर निरंतर प्रवृत्त करना ही प्रसाद की चरित्र-सृष्टि का एकांत व व्यापक लक्ष्य है। इस उद्देश्य की प्रतिष्ठा में प्रसाद कहीं भी शिथिल नहीं दिखायी पड़ते। उन्होंने इस उद्देश्य का उपदेशक, धार्मिक या प्रचारक की तरह निर्वचन-उपदेश नहीं कर दिया है, हृदय पर गंभीर प्रभाव डालने की दृष्टि से उसे विश्वसनीय व प्रभविष्णु बनाकर जीवन की छोटी-बड़ी परिस्थितियों या बड़े प्रसंगों के बीच चरितार्थ करके दिखाया है। यह प्रसाद की दोहरी सिद्धि है। सिद्धि उच्च भी है और सरस भी।

जीवन क्या है, ससार क्या है, मनुष्य क्या है—यही (शासन-स्वर से नहीं, मित्र-स्वर से व कात स्वर से) बार-बार समझाने के लिए, और इस हितकर बात को समझकर सच्चे सुख की प्राप्ति का मार्ग पकड़ने के लिए ही प्रसाद ने अपनी विस्तृत पात्र-सृष्टि प्रस्तुत की है। हम चमत्कृत होकर कह उठते हैं—यह मौन विसर्जन,¹⁵ यह त्याग,¹⁶ यह क्षमा,¹⁷ यह वत्सलता,¹⁸ यह देश-प्रेम,¹⁹ यह उदारता,²⁰ यह लोक-मंगलभाव व कल्याण-कामना,²¹ यह सहज मानवता या करुणा,²² यह प्रणय,²³ यह निर्लोभ,²⁴ यह गूढ़ रहस्यप्रियता,²⁵ यह बाकी वीरता,²⁶ यह मानव-गौरव व नारी सम्मान,²⁷ यह श्रम, साहस और स्वावलम्बन²⁸ सचमुच सराहनीय या अनुकरणीय है।

प्रसाद ने पात्रों की उक्त दिव्य ज्ञाकियां दिखाकर हमें ससार का एक पक्ष दिखाया, किंतु दूसरा पक्ष भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। ससार, मानव और जीवन के सही स्वरूप का विश्लेषण और उद्घाटन तो तभी संभव है, जब जीवन का करुण-दुर्बल पक्ष भी प्रस्तुत किया जाये। प्रसाद ने जहाँ जीवन के उज्ज्वल पक्ष की भव्य ज्ञाकियां प्रस्तुत की हैं, वहाँ करुण, तिमिराच्छादित पक्ष भी पूर्ण किया है। प्रसाद ने दिखाया है कि अनुचित महत्वाकांक्षा और रूप-तृष्णा का परिणाम जीवन में कितना करुण है।²⁹ धर्म की खाल ओढ़कर मनुष्य किस सीमा तक गर्हित हो सकता है।³⁰

ससार कैसा विचित्र है कि वह एक छोटे-से बालक को भी कितना चतुर व चालाक बनाकर छोड़ता है।³¹ धर्म और संप्रदाय का बाह्य विधि-विधान कितना नारकीय है।³² ससार में 'विजय' जैसे सच्चे विकासशील युवक बेमौत मरते हैं, और 'मगल' जैसे छद्मवेशी नेता बनकर घूम रहे हैं।³³ ससार में शीलवानों व सच्चरित्रों को कितना कष्ट भोगना पड़ता है।³⁴ मानव-हृदय में प्रतिशोध,³⁵ पदलिप्सा,³⁶ महत्वाकांक्षा³⁷ आदि कितनी गहरी नींव लगाये बैठे हैं। मनुष्य भी कितना दयनीय,³⁸ अपदार्थ, क्षुद्र व निर्लज्ज³⁹ है।

इन सब झाकियों को प्रस्तुत करने का एकमात्र ध्येय है, मानव मन को विश्लेषित कर, उसकी यथार्थता अथवा वास्तविकता से मनुष्य को परिचित कराकर, उसे अधिक विवेकी, धीर बनने के लिए प्रवृत्त करना, जिससे वह मृदु-सौम्य होकर जीवन की विषमताओं के बीच अनुभवशील होकर दूरदर्शिता के साथ सत्पथ का पथिक बन सके। मनुष्य के लिए इससे ऊँचा उद्देश्य हो ही क्या सकता है ? प्रसाद ने अपनी चरित्र-सृष्टि में इसी उद्देश्य को सर्वोपरि रखकर लेखनी चलायी है।

प्रसाद की चरित्र-चित्रण-विषयक धारणा व उसकी समीक्षात्मक व्याख्या

चरित्र-चित्रण के विषय में प्रसाद के निम्नलिखित विचारसूत्र अत्यंत महत्वपूर्ण हैं

‘कथावस्तु भिन्न प्रकार से उपस्थित करने की प्रेरणा बलवती हो गयी है। कुछ लोग प्राचीन रस-सिद्धांत से अधिक महत्त्व देने लगे हैं—चरित्र-चित्रण पर। उनमें भी अग्रसर हुआ है दूसरा जो मनुष्यों के विभिन्न मानसिक आकारों के प्रति कुतूहलपूर्ण है, अथच व्यक्ति-वैचित्र्य पर विश्वास रखने वाला है। ये लोग अपनी समझी हुई कुछ विचित्रता मात्र को स्वाभाविक चित्रण कहते हैं, क्योंकि पहला चरित्र-चित्रण तो आदर्शवाद से बहुत घनिष्ठ हो गया है, चारित्र्य का समर्थक है, किंतु व्यक्ति-वैचित्र्य वाले अपने को यथार्थवादियों में ही रखना चाहते हैं। “यह विचारणीय है कि चरित्र-चित्रण को प्रधानता देने वाले ये दोनों पक्ष रस से कहा तक सबद्ध होते हैं। इन दोनों पक्षों का रस से सीधा सबद्ध तो नहीं दिखायी देता, क्योंकि इसमें वर्तमान युग की मानवीय मान्यताएं अधिक प्रभाव डाल चुकी हैं, जिसमें व्यक्ति अपने को विरुद्ध स्थिति में पाता है। फिर उसे साधारणतः अभेद वाली कल्पना, रस का साधारणीकरण कैसे हृदयगम हो ?”⁴⁰

“आत्मा की अनुभूति व्यक्ति और उसके चरित्र-वैचित्र्य को लेकर ही अपनी सृष्टि करती है। भारतीय दृष्टिकोण रस के लिए चरित्र और व्यक्ति-वैचित्र्य को रस का साधन मानता रहा, साध्य नहीं।”⁴¹ “रस में चमत्कार ले आने के लिए इनके बीच का माध्यम ही मानता आया। सामाजिक इतिहास में, साहित्य-सृष्टि के द्वारा, मानवीय वासनाओं को सशोधित करने वाला पश्चिम का सिद्धांत व्यापारों में चरित्र-निर्माण का पक्षपाती है। यदि मनुष्य कुछ भी अपने को कला के द्वारा सम्हाल पाया, तो साहित्य ने सशोधन का नाम कर लिया। दया और सहानुभूति उत्पन्न कर देना ही उसका ध्येय रहा और है भी। वर्तमान साहित्यिक प्रेरणा जिसमें व्यक्ति-वैचित्र्य, और यथार्थवाद मुख्य हैं—मूल में सशोधनात्मक ही है। भारतीय रसवाद में मिलन अभेद सुख की सृष्टि मुख्य है। रस में लोक-मगल की कल्पना, प्रच्छन्न रूप से

अतर्निहित है। सामाजिक स्थूल रूप से नहीं, किंतु दार्शनिक सूक्ष्मता के आधार पर वासना से ही क्रिया सपन्न होती है, और क्रिया के सकलन से व्यक्ति का चरित्र बनता है। चरित्र में महत्ता का आरोप हो जाने पर व्यक्तिवाद का वैचित्र्य उन महती लीलाओं से विद्रोह करता है। यह है पश्चिम की कला का गुणनफल। रसवाद में वासनात्मकतया स्थित मनोवृत्तियाँ जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनंदमय बना दी जाती हैं। इसलिए वह वासना का सशोधन न करके उनका साधारणीकरण करता है।⁴² “इस एकीकरण के द्वारा जिस अभिन्नता की रस-सृष्टि वह करता है उसमें व्यक्ति की विभिन्नता, विशिष्टता हट जाती है, और साथ ही सब तरह की भावनाओं को एक धरातल पर हम एक मानवीय वस्तु कह सकते हैं। सब प्रकार के भाव एक-दूसरे के पूरक बनकर, चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनाकर रस की सृष्टि करते हैं। रसवाद की यही पूर्णता है।”⁴³

“यह रस की भावना से अस्पृष्ट व्यक्ति-वैचित्र्य की यथार्थवादिता ही का आकर्षण है, जो नाटक के सबंध में विचार करने वालों को उद्विग्न कर रहा है।”⁴⁴

आलोचकों का कहना है कि “वर्तमान युग की रगमच की प्रवृत्ति के अनुसार भाषा सरल हो और वास्तविक भी हो।” वास्तविकता का प्रच्छन्न अर्थ इब्सेनिज्म के आधार पर कुछ और भी है। वे छिपकर कहते हैं, हमको अपराधियों से घृणा नहीं, सहानुभूति रखनी चाहिए। इसका उपयोग चरित्र-चित्रण में व्यक्ति-वैचित्र्य के समर्थन में भी किया जाता है।⁴⁵

“रगमच पर ऐसे वस्तु-विन्यास समस्या बनकर रह जायेंगे। प्रभाव का असंबद्ध स्पष्टीकरण भाषा की क्लिष्टता से भी भयानक है।”⁴⁶

चरित्र-चित्रण और व्यक्ति-वैचित्र्य सबधी उपर्युक्त विचार-सूत्रों के द्वारा हमें प्रसाद की तद्विषयक निर्भ्रात दृष्टि प्राप्त हो जाती है। हम उसे अपने ढंग से समझने का प्रयास करें। प्रसाद ‘रस’ को ही सर्वोपरि मानते हैं, चरित्र-चित्रण व व्यक्ति-वैचित्र्य को नहीं। पर अपनी साहित्य-कल्पना में अंतिम दोनों उपकरणों का स्थान व महत्त्व भी, उचित रूप व सीमा में पूर्ण सुरक्षित है। प्रसाद रस की रक्षा करते हुए चरित्र-विषयक अतिवादी धारणाओं से बचना चाहते हैं। उनके चितन का मुख्य आधार है—रस ही जीवन में सर्वोपरि वस्तु है। उसे भुला बैठना साहित्य के मूल मतव्य से ही च्युति है। विज्ञान, यथार्थवाद व जीवन की विशेषताओं से भले ही हमारा जीवन-रस का स्रोत सूख रहा हो, पर इस स्थिति में रस के आदर्श का ही परित्याग कर देना भारी भ्राति है। प्रत्युत आवश्यकता इस बात की है कि इसको ही लक्ष्य में रखकर सब साहित्यिक उपकरणों को और अधिक उत्साह से रस-निष्पत्ति के ही लिए हम नियोजित करने में सर्वस्व लगा दें। यही स्वस्थ मार्ग है। रस को छोड़कर व्यक्तियों की अतःप्रकृति के वैचित्र्य के उद्घाटन में ही लगे रहना साहित्योचित कार्य नहीं, शास्त्रियों या मनोविश्लेषण-वेत्ताओं को भले ही हो, इस मार्ग को पकड़कर तो हम मानो अपने मूल लक्ष्य से और भी दूर भटक जायेंगे। पर, याद रखने की बात यह है कि प्रसाद मनोविज्ञान को स्वस्थ और उचित सीमा तक बराबर महत्त्व देते हैं। अभिनवगुप्त ने वासना और संस्कार के मनोविज्ञान से ही सर्वश्रेष्ठ साहित्यिक रस की साधना व अध्यात्म के धरातल पर परम सतोषमयी व्याख्या की है। रसवादी प्रसाद क्या अभिनव की इस देन को एक क्षण भी भूल पाये हैं? अतः जहां तक चरित्र-सृष्टि में मनोविज्ञान के प्रयोग या उसकी मात्रा का प्रश्न है वह तो इस प्रकार से हल हो जाता है। चरित्र-चित्रण के भी वे पक्षपाती हैं, किंतु रस की सीमा में ही, अब रही

व्यक्ति-वैचित्र्य की बात। प्रसाद व्यक्ति-वैचित्र्य के अतिवादी रूप के विरोधी हैं, क्योंकि उक्त वैचित्र्य मूल एकत्व, जो अभेदमयी आत्मा का प्रदेश है, से दूर भेदों की ओर ले जाने वाला है। रस के लिए साधारणीकरण की भूमिका अनिवार्य है, रंगमंच पर, व्यक्ति-वैचित्र्य वाले कथानकों को, सफलतापूर्वक दिखा पाना तो एक स्वतंत्र समस्या है ही। किंतु व्यक्ति-वैचित्र्य तो साधारणीकरण का विरोधी ठहरा। व्यक्ति-वैचित्र्य से अधिक-से-अधिक उपलब्धि यह हो सकती है कि हम समाज के विभिन्न व्यक्तियों के अलग-अलग हृदयों की झांक मात्र ले सकें। इससे अवश्य यह लाभ होगा कि हृदयों को लक्ष्य में रखकर व समाज-सुधार व परिष्कार करें कि जिससे व्यक्तियों को इतना कष्ट न हो। पर प्रसाद का यह पक्ष है कि यह इलाज अस्थायी व ऊपरी है। ये संशोधन भेद की नींव पर खड़े हैं, अतः कच्चे हैं। पक्की नींव चाहिए। इससे हमारी सामाजिक-राजनीतिक-सांस्कृतिक समस्याएं हल नहीं होंगी। वे अधिक गहरा व अधिक स्थायी सांस्कृतिक धरातल का एक उपचार बताते हैं और वह है रस, जिसका अनुभव अपनी विभिन्न वृत्तियों को आत्म-विश्रांत करने के अभ्यास द्वारा हमें खूब गहराई से होता है। रस की भूमिका पर मानव-हृदयों का मिलन हमारी समस्याओं को मूल से सुधारेगा, क्योंकि रस की मूल प्रक्रिया ही भेद-भाव की भावना को भुलाने से ही आरंभ होती है। भारत में रस को सर्वोपरि स्थान देने का यही रहस्य है। लोक-मंगल और मानव का अभेद-सुख का मार्ग रस-सिद्धांत की स्वीकृति से ही संभव है। रस के ढांचे में रहते हुए हम चाहे कितना ही वैचित्र्य उत्पन्न करते रहें। प्रसाद का यही आग्रह है। वे स्पष्ट कहते हैं कि चरित्र-चित्रण और व्यक्ति-वैचित्र्य भी रस से संबंधित हैं, हां प्रत्यक्ष रूप से नहीं, परोक्ष रूप से ही। चरित्र-चित्रण रस का साधन है, उसकी निष्पत्ति का माध्यम मात्र है। प्राचीन भारतीय रस के ढांचे में विभिन्न मानव-प्रकृतियों के निरूपण के लिए पर्याप्त अवकाश है। इतना होते हुए भी प्रसाद उत्साहपूर्वक पश्चिम के चरित्र-कौशल को उदारतापूर्वक स्वीकार कर रस को और भी घनीभूत व पुष्ट करने में निरत हैं। वे रस और चरित्र-चित्रण दोनों को स्वीकार करके अपनी नयी भूमिका तैयार करते हैं। अतः कोरा परंपरा-पालन जैसा कोई अभियोग भी उन पर नहीं लगाया जा सकता।

संक्षेप में, इन विचारों के आलोक में ही हम प्रसाद की चरित्र-चित्रण कला के मर्म को समझ सकते हैं।

प्रसाद की पात्र-सृष्टि

बाह्य वैविध्य

पात्रों का वर्गीकरण-विभाजन : वैज्ञानिक आधार : प्रसाद की पात्र-सृष्टि इतनी विशाल व वैविध्य-वैचित्र्यपूर्ण है कि स्पष्ट वैज्ञानिक आधार पर विभाजन-वर्गीकरण के किसी विवादातीत ढांचे में उसे आबद्ध कर सकना सरल कार्य नहीं। विविध वृत्तियों, प्रवृत्तियों, जीवन-दृष्टियों, रुचियों, मान्यताओं, परिस्थितियों, कार्यक्षेत्रों, क्रियाकलापों, मानसिक ढांचों, व्यवसायों, भौगोलिक-ऐतिहासिक देश-काल-भेद वाले विभिन्न पात्रों का व्यवस्थापन-कार्य सहस्रमुखी धारा को बांधने के प्रयत्न के समान ही है। फिर भी, प्रसाद की पात्र-सृष्टि के समय अध्ययन के

लिए किसी सुस्पष्ट आधार की रचना सर्वथा असंभव भी नहीं। चिंतन करने पर सब पात्र कुछ सुचितित विशिष्ट आधारों पर, असहमति या विरोध के न्यूनातिन्यून अवकाश के साथ, विविध समूहों में विभाजित किये जा सकते हैं। यथा

पात्रों के वर्ग	आधार
1 स्त्री व पुरुष	प्राकृतिक रचना।
2 यथार्थवादी व आदर्शवादी	जगत् व जीवन को देखने की मूल दृष्टि।
3 उच्चवर्गीय व निम्नवर्गीय	समाज-व्यवस्था व आर्थिक दृष्टि।
4 नागरिक व आदिवासी-ग्रामीण	समूह जीवन, शासन-व्यवस्था
5 व्यक्तिवादी व सामाजिक	अहवृत्ति का न्यूनाधिक्य।
6 बौद्धिक व भावुक-कल्पनाशील	अतःकरण की मूल वृत्ति।
7 ऋजुगामी व कुचक्री या	जीवन-व्यवहार।
सज्जन व दुष्ट	
8 गृही व विरक्त-संन्यासी	आश्रम व्यवस्था।
9 भारतीय व विदेशी	संस्कृति।
10 विद्रोही व नियतिवादी	सृष्टि-विधान की स्वीकृति-अस्वीकृति।
11 बाल, युवा, प्रौढ़ व वृद्ध-जर्जर	कार्य-क्षमता, शारीरिक बल व साधन-शीलता।
12 पौराणिक-ऐतिहासिक व आधुनिक-वर्तमान	काल
13 पहाड़ी, मैदानी, समुद्र-तटवासी	जलवायु व भूगोल।
14 शोषक व शोषित या सेव्य व सेवक	अधिकार-वृत्ति या शासन-वृत्ति।
15 ब्राह्मण, क्षत्रिय आदि	वर्ण-व्यवस्था।
16 असाधारण शक्ति, सिद्धि आदि	अति प्राकृतिक, अशरीरी, ऐंद्रजालिक या मायावी वृत्ति के पात्र।

प्रस्तुत तालिका द्वारा प्रसाद की पात्र-सृष्टि के समस्त बाह्य वैविध्य को यथासंभव निःशेष रूप से समेटने का प्रयत्न किया गया है। फिर भी तालिका निर्णयात्मक नहीं। विविध आधारों पर यही वस्तु अन्य वांछित या अभिप्रेत रूपों में भी विन्यस्त की जा सकती है। ढाँचा तो बाह्य, स्थूल तथा गौण है। महत्त्व की बात यही है कि तालिका-परिवर्तन के पात्र-सृष्टि के मूल स्वरूप-बोध में कोई बाधा व अंतर न पड़े।

उपर्युक्त वर्गों के अंतर्गत आये हुए अनेक पात्र अपने ही वर्ग में गुण या प्रवृत्ति के मात्रा-भेद के भी द्योतक हैं, और उनका सबंध अन्य वर्गों से भी बैठाया जा सकता है। उदाहरणार्थ, आकाशदीप कहानी का नायक बुद्धगुप्त प्रेमी, ऐतिहासिक व समुद्री जीवन से अभ्यस्त दस्युवृत्ति वाला पात्र है, अतः उसका सबंध एक ही साथ चार वर्गों से है। पात्र का ध्यान आते ही हमारी चेतना में जो उसका प्रमुखतम गुण-धर्म है, वही सर्वप्रथम कौंध उठता है। कहीं-कहीं तो सीमाओं के बीच की स्थिति के पात्र भी मिलेंगे—जैसे, न शुद्ध आदर्शवादी और न शुद्ध यथार्थवादी। किंतु आदर्शोन्मुख यथार्थवादी या यथार्थोन्मुख आदर्शवादी आदि। अनेक पात्र किसी स्पष्ट वर्ग के न होकर विविध वर्गों के न्यूनाधिक मिश्रण से बने हैं। कई पात्रों में तर्क की गुंजाइश है, जैसे सज्जन और दुष्ट पात्र। अतर्बाह्य चरित्र के निर्भ्रांत विश्लेषण

के बाद ही वस्तुतः कोई पात्र दुष्ट या साधु समझा जा सकता है, केवल बाह्य रूपाचरण मात्र से ही नहीं। किसी पात्र का चारित्रिक विशेषण देना मनोविज्ञान के इस युग में बहुत खतरे का काम है।

ऊपर जो वर्ग बनाये गये हैं, उनसे हमारा आशय यही निर्दिष्ट करना है कि प्रसाद ने कितने विशाल फलक पर अपनी पात्र-सृष्टि की है। सभी वर्गों के पात्र प्रसाद-साहित्य में देखे जा सकते हैं। यह भी अनुमान लगाया जा सकता है कि जहाँ एक ही पात्र एक ही साथ अनेक वर्गों से सबधित है, वहाँ प्रसाद का उत्तरदायित्व कितना अधिक है, उन सभी वर्गों के परिज्ञान और पारस्परिक सबध की स्पष्ट धारणा के अभाव में उस पात्र का निर्माण असंभव-सा ही है। तात्पर्य यह कि पात्रों के बाह्य वैविध्य से सबधित कार्य भी कम महत्त्व का नहीं।

वृत्ति और व्यवसाय के आधार पर पात्रों का विभाजन व्यावहारिक दृष्टि से हम जीवन में किसी भी पात्र को मूलतः उसकी वृत्ति और व्यवसाय से ही पहचानते हैं। प्रसाद ने एक बहुत बड़ी सख्या ऐसे पात्रों की रखी है जिन्हें आधार बनाकर हम प्रसाद को चरित्र-चित्रण-विषयक दृष्टि-विस्तार से परिचित हो सकते हैं। उन्होंने व्यापारी,⁴⁷ वैद्य,⁴⁸ किसान,⁴⁹ कवि,⁵⁰ अध्यापक,⁵¹ विद्यार्थी-ब्रह्मचारी,⁵² गायक,⁵³ चित्रकार,⁵⁴ कथक,⁵⁵ सारंगीवाला,⁵⁶ ढोलवाला,⁵⁷ नट-नर्तक,⁵⁸ महत,⁵⁹ पडे-पुजारी,⁶⁰ भिक्षु-पाखंड,⁶¹ विरागी,⁶² पादरी,⁶³ योद्धा-सैनिक,⁶⁴ पर्यटक,⁶⁵ बनजारा,⁶⁶ बिसाती,⁶⁷ मोटरड्राइवर,⁶⁸ खिलौने बेचने वाला,⁶⁹ तागे वाला,⁷⁰ तमोली,⁷¹ लठैत,⁷² शिकारी-शबर,⁷³ झाड़ूवाला,⁷⁴ मछुआ,⁷⁵ सपेरा,⁷⁶ पहलवान,⁷⁷ जादूगर,⁷⁸ रसोइया,⁷⁹ दस्यु,⁸⁰ पोताध्यक्ष,⁸¹ श्रमजीवी,⁸² राजकर्मचारी,⁸³ प्रहरी,⁸⁴ परिचारक-दास,⁸⁵ प्रतिहारी,⁸⁶ पुलिसमैन,⁸⁷ राजदूत,⁸⁸ जासूस,⁸⁹ पेशकार,⁹⁰ जमींदार,⁹¹ दुकानदार⁹² आदि।

नारी-पात्र

प्रसाद ने नारी-पात्रों के चित्रण में विशेष मनोयोग प्रदर्शित किया है। नारी के प्रति प्रसाद के मन में अथाह श्रद्धा व सहानुभूति है। उनका विश्वास है कि मानव-जीवन के श्रेष्ठ गुण, भाव या मूल्य नारी के ही कारण पृथ्वी पर टिके हुए हैं।⁹³ इन मूल विश्वासों के साथ वे नारी को उसका प्राप्य दिलाने के लिए अपनी सृष्टि में अग्रसर हुए हैं। उन्होंने नारी-जीवन के सब पक्षों व स्तरों का पूरी सूक्ष्म दृष्टि व उच्चाशयता के साथ निरीक्षण-परीक्षण किया है। उनकी नारी-विषयक जिज्ञासा उन विविध नारी-वर्गों से ही सूचित हो जाती है जो उन्होंने खड़े किये हैं। उदाहरणार्थ

- (1) प्रेमिकाएँ—देवसेना (स्कंद), मधूलिका ('पुरस्कार' कहानी), चपा ('आकाश-दीप' कहानी), घटी (ककाल), बेला ('इंद्रजाल' कहानी), तितली, धुवस्वामिनी, लैला ('आधी' कहानी), नूरी (इंद्र), मालविका (चंद्र)।
- (2) रूप-गर्विताएँ—कमला (लहर), विजया (स्कंद), मागधी (अजात), तिप्परक्षिता (छा), सालवती।
- (3) सभ्रात कुलीनाएँ—मणिमाला (इरा), श्यामदुलारी (तितली)।
- (4) लोक-सेविकाएँ व महामानवियाँ—कामायनी, मल्लिका (अजात), 'पाप की पराजय' कहानी की नायिका—केतकी वन की रानी, मधूलिका, अलका (चंद्र), नूरी, राधा

- (व्रतभग' कहानी), शैला (तितली)।
- (5) कौटुंबिक स्नेह सबधमयी सुगृहिण्या—पद्मावती (अजात), वासवी (अजात), कुलमम ('आधी'—'नूरी' कहानी), किशोरी (ककाल), मालती ('आधी' कहानी), धर्मरक्षिता (कुणाल की साध्वी पत्नी—'अशोक' कहानी), मनोरमा ('सहयोग' कहानी), बानो (गाला की मा—ककाल), राधा 'कलश की पुत्रवधू', ('व्रतभग' कहानी), निर्मल की भाभी ('भिखारिन' कहानी), नदरानी (ककाल), ननद-भाभी ('अमिट स्मृति' कहानी), प्रेमकुमारी ('सलीम' कहानी), बधुवर्मा की पत्नी व देवसेना की भाभी (स्कद.), राज्यश्री, रामदीन की नानी (तितली), राजकुमारी (मधुबन की बहिन—तितली), सरलामगल की माग (ककाल), जहाआरा (शाहजहा की बेटी—'छाया' सग्रह), राम (तारा की स्नेहमयी मा—ककाल)।
- (6) वीरागनाए—अलका, देवसेना, तितली, कल्याणी (चद्र.), शैला (तितली), मधूलिका, यमुना (ककाल), गाला (ककाल)।
- (7) जीवन की सात्विक क्रांति की ज्वाला जगाने वाली—ध्रुवस्वामिनी, सुजाता ('देवरथ' कहानी)।
- (8) नाशकारिण्या—विद्रोहिण्या मागधी (अजात), शक्तिमती (अजात), छलना (अजात), सरला ('रूप की छाया' कहानी), कालिदी (इरा), मगला ('चित्र वाले पत्थर' कहानी), कामिनी ('खडहर की लिपि' कहानी)।
- (9) बुद्धिजीविया व तार्किकाए—इडा, ध्रुवस्वामिनी, तितली, घटी।
- (10) कला-प्रेमिकाए व दार्शनिकाए—इरावती, शबनम (ककाल), कार्नेलिया (चद्र.), कोमा (ध्रु.), देवसेना, सालवती, नूरी, बेला (इद्र.)।
- (11) रूपाजीवा या पेशेवर विलासिनिया—मैना (तितली), मागधी, कुट्टनी (ककाल), चदा (छा.), अनवरी (तितली), विजया (स्कद.)।

इसके अतिरिक्त अनेक विरक्ताए, तपस्विनिया, श्रमजीविकाए, विधवाए, सम्राज्ञिया, राजकुमारिया, दलिताए-पतिताए, वृद्धाए, दासिया आदि। इनमें असत् पक्ष की पात्रिया सत् पक्ष को चमकाने के लिए ही नियोजित हुई है।

निम्न वर्ग की दीन पात्र

पुरुष वर्ग में राजा-सम्राट, सामत, उच्च व निम्नकोटि के पदाधिकारी व राज-कर्मचारी, प्रेमी, दार्शनिक, कलाकार, सभ्रात वर्ग के व्यापारी-व्यवसायी, साधु-सन्यासी, योद्धा-सैनिक, विलासी, अत्याचारी, दलित-पतित, श्रमजीवी आदि पात्र मुख्य हैं। दिव्य, मायावी, अशरीरी व प्रतीक पात्र भी रचित हुए हैं। पर इनमें बहुत से प्रकार के पात्रों में कोई नयी विशेषता नहीं है। हा, लघुता में महानता दृढ़ निकालने की आधुनिक प्रवृत्ति के अनुसार निम्न सामाजिक वर्ग के हीन या दीन-दलित पात्रों का विशेष महत्त्व है।

आधुनिक यथार्थवादी की विशेषता है—लघुता के प्रति साहित्यिक दृष्टिपात। प्रसाद ने दीनता और लघुता के प्रति स्नेह व सहानुभूतिपूर्ण दृष्टि रखते हुए ऐसे अनेक पात्रों की अवतारणा की है जो हमारी सच्ची सहानुभूति व करुणा के भाजन हैं। अनाथ विधवाए, ग्रामों के अभाव-ग्रस्त व साधन-हीन भोले व शासनतंत्र से अकारण सताये जाने वाले निरीह जन हमारे हृदय में कोमल करुणा की गभीर धारा बहाते हैं। 'तितली' के अनेक पात्र (रामदीन,

मलिया आदि), दुखिया (प्रतिध्वनि 'दुखिया' कहानी), गूदड साई, भिखारिणी (आकाशदीप, 'भिखारिन' कहानी), मधुआ ('मधुआ' कहानी), बुढिया ('गुदडी में लाल' कहानी), 'बनजारा' कहानी की नायिका, 'छोटा जादूगर' की बूढ़ी मा, बिदो ('घीसू' कहानी), ममता (आकाशदीप), देवदासी 'प्रतिध्वनि' कहानी की नायिका, रामजस (तितली), मलिया (तितली), माधो (तितली), सूरदास ('बेडी' कहानी), रामदेव (ककाल), रामगुलाम ('दुखिया' कहानी), 'अमिट स्मृति' व 'विजया' कहानी की नायिका आदि पात्र-पात्रिया इस प्रसंग में विशेष रूप से द्रष्टव्य हैं। करुणा की इस धारा को उभारने के लिए अनेक आततायियों व अन्यायियों-अत्याचारियों का भी चित्रण हुआ है। रामस्वामी ('देवदासी' कहानी), बिदो के अत्याचारी ('घीसू' कहानी), अलाउद्दीन कुबरा ('गुडा' कहानी), आततायी विधर्म ('चक्रवर्ती का स्तंभ' कहानी), नजीब खा ('दुखिया' कहानी), 'मधुआ' कहानी का चौकीदार, मोहन ('सहयोग' कहानी), 'बनजारा' कहानी के क्रूर राजकर्मचारी, सलीम ('सलीम' कहानी), कल्लू खा (तितली), सुखदेव चौबे (तितली), बार्टली (तितली), अजीमर्त (करुणा) आदि पात्रों ने लघुता में से चारित्रिक महानता उत्पन्न करने में प्रत्यक्ष या परोक्ष योगदान किया है।

प्रतीक पात्र

प्रसाद ने अनेक प्रतीक पात्रों की भी सृष्टि की है। 'कामना' तथा 'कामायनी' के प्रायः सभी पात्र हमारी अतर्वृत्तियों या भावों के प्रतीक हैं। कामना, लालसा, सतोष, विवेक, चिता, आशा, श्रद्धा, लज्जा, काम आदि शाश्वत वृत्तियाँ पात्र-रूप में प्रस्तुत की गयी हैं। इन वृत्तियों का स्वरूप प्रकृति से ही सुनिश्चित है, कवि इनमें कुछ भी नवीन परिवर्तन-संशोधन नहीं कर सकता। अतः इन वृत्तियों का ह्रास-विकास दिखाने की वैसे कोई गुंजाइश नहीं है जैसी कि अन्य काल्पनिक या ऐतिहासिक-अर्द्ध ऐतिहासिक पात्रों में लेखक को प्रायः मिल सकती है। तो फिर प्रश्न है कि इन पात्रों की सृष्टि की चरित्र-सृष्टि या चरित्र-चित्रण के क्षेत्र में, उपयोगिता ही क्या है, भावों की दृष्टि से भले ही इनका महत्त्व हो। ये पात्र स्थिर पात्र हैं, गत्यात्मक नहीं। यह ठीक है कि इनमें गत्यात्मकता न होने से चरित्र-सृष्टि-सुलभ किसी वैशिष्ट्य-प्रदर्शन का कोई अवकाश नहीं, पर ऐसे पात्रों का भी साहित्य में एक विशिष्ट व निश्चित वर्ग है, जिसे भारतीय व पाश्चात्य परंपरा, दोनों ने स्वीकृत किया है।⁹⁴ ऐसे पात्रों की सृष्टि द्वारा प्रसाद ने एक सूक्ष्मतर काम लिया है और एक उच्चतर य गहनतर उद्देश्य की सिद्धि की है। ये पात्र व्यक्ति-वैचित्र्य की दृष्टि से तनिक भी महत्वपूर्ण नहीं, किंतु रस की दृष्टि से अत्यंत ही महत्वपूर्ण हैं। इनका निजी व्यक्तित्व प्रायः कुछ भी नहीं है; ये पात्र मानव-हृदय के सार्वकालिक-सार्वभौमिक भावों के प्रतिनिधि रूप में आये हैं। ये भाव या भावनाएँ प्रत्येक पाठक, स्त्रोता या सामाजिक के मन में होती हैं। अपने ही मन के भावों के प्रतिनिधि पात्रों में किसकी रुचि नहीं होगी? कौन उन्हें सजीव या मूर्त रूप में देखकर आह्लाद-उत्सुकतापूर्वक उनसे प्रगाढ़ परिचय या संबन्ध स्थापित नहीं करना चाहेगा? आत्म-परिचय या अपने आत्मा का परिचय सबको प्रिय है। और यही तथ्य इन पात्रों की सृष्टि में साहित्यिक रस की असीम सभावनाओं का द्वार खोल देता है। हम इन पात्रों में इतना रस या आनंद लेते हैं, इसका यही रहस्य है। अवश्य ही लेखक-भेद से उन भावों के निरूपण-भेद में अंतर पड़ सकता है, पर प्रसाद जैसे सरस-भावुक कवि से इस संबंध में हम पूर्ण आश्चस्त हैं। और इससे तो प्रसाद का

दृष्टिकोण और भी पुष्ट होता है कि चरित्र-सृष्टि की सार्थकता रस-निष्पत्ति में ही है। हम चाहें तो इस विषय पर सांस्कृतिक धरातल पर भी विचार कर सकते हैं, जो वस्तुतः रस-धरातल से कोई भिन्न या स्वतंत्र वस्तु नहीं, क्योंकि साहित्यिक रस-निष्पत्ति में मानवीय या सांस्कृतिक सबध निहित ही है जो 'साधारणीकरण' के रूप में उत्पन्न व पुष्ट भी होते हैं। सांस्कृतिक सबधों का मूलाधार मानवीय ही है। धार्मिक या सामाजिक धरातलों पर वर्गों या जातियों में अनेक भेद हो सकते हैं, पर भाव के मानवीय या सांस्कृतिक धरातल पर मानव-हृदय की एकता की सभावनाएँ अधिक ठोस आधार पर खड़ी रहती हैं। इसीलिए अंतर्राष्ट्रीय धरातल पर सांस्कृतिक या मानवीय मूल्यों के ही आदान-प्रदान का आयोजन अपेक्षाकृत शका-रहित वातावरण में होता रहता है। इन भावों की सृष्टि, इस प्रकार, मानवीय ऐक्य भावना को पुष्ट करती है जो अतः साहित्य-रस से ही सबद्ध है। तात्पर्य यह है कि भावों के प्रतीक पात्रों की सृष्टि प्रत्यक्ष नहीं, किंतु रूप के ही क्षेत्र की वस्तु है। अतः इस प्रकार की पात्र-सृष्टि का भी साहित्यिक महत्त्व है।

बाल पात्र

प्रसाद ने अल्पायु के शिशुओं व बालकों का भी रुचिपूर्वक चित्रण किया है। रामू ('भिखारिन' कहानी), कल्लू, रजन व मिन्ना ('आधी' कहानी), रामकली ('करुणा की विजय' कहानी), मिन्ना ('भीख मे' कहानी), मोहन ('गूदड साई' कहानी) आदि अनेक शिशु।

विकसित आयु के बालकों या किशोरों में छोटा जादूगर (इंद्र), मोहन ('करुणा की विजय' कहानी), मोहन (तितली का बच्चा), शुन'शेप (करुणा), मधुआ ('मधुआ' कहानी), नदू ('चूड़ीवाली' कहानी), सूरदास का लडका ('बेडी' कहानी), मोहन (कंकाल), नवल ('अघोरी का मोह' कहानी) आदि द्रष्टव्य हैं।

इन पात्रों की सृष्टि द्वारा लेखक ने बाल-मनोविज्ञान का सुंदर परिचय देते हुए पात्र-सृष्टि के एक उपेक्षित प्रायः अश या अंग की ओर अपनी गहरी सहानुभूति प्रदर्शित की है।

पात्रों का यह वैविध्य पात्र-सृष्टि की उत्कृष्टता का कोई अंतिम आधार या मानदंड नहीं माना जा सकता। पात्रों का सर्वांगपूर्ण कलात्मक विन्यास ही चरम निकष है। पर, साहित्य में बहुविध वृत्ति-व्यवसाय आदि वाले विविध पात्रों का समावेश भी कुछ महत्त्वपूर्ण तथ्य हमें प्रदान करता है—लेखक की जीवन-निरीक्षण या जीवनाध्ययन की जिज्ञासा प्रबल है, जितना ही विस्तृत जीवन-दर्शन होगा, उसी अनुपात में जीवन की आलोचना (मैथ्यू आर्नल्ड का मानदंड) गहन व पुष्ट होगी। विस्तार व कलेवर भी आत्मा की ही अभिव्यक्ति है। वैशद्य की तरह व्यापकता भी आत्मा का एक गुण है। इसी प्रकार परिमाण भी जीवन-तत्त्वों में महत्त्व की वस्तु नहीं। गीता के 11वें अध्याय में सृष्टि का विस्तार भी विभूति के अंतर्गत गिना गया है। अतः इस वैविध्य व विस्तार का भी हमें सम्यक् आकलन करके उसका मूल्यांकन करना है। हा, यह श्रेष्ठता का अंतिम आधार तो कदापि नहीं।

अतः वैचित्र्य—तीन मनोवर्ग व उनका विश्लेषण

बाह्य जगत् की अपेक्षा हमारा भीतरी मन अधिक विशाल, गहन और जटिल है।⁹⁵ पात्रों की सृष्टि के अवसर पर साहित्यकार यदि मानव-मन के उक्त स्वरूप के अधिकाधिक परिचय या

सूक्ष्म बोध का प्रमाण न दे तो हम उससे अधिक प्रभावित नहीं होते, क्योंकि अतः प्रकृति ही वस्तुतः पात्रों को मूल से परिचालित करती है। 'वैचित्र्य' शब्द का प्रयोग यहाँ यह संकेतित करने के लिए नहीं है कि रचनाकार मन की विचित्रताओं का ही परिचय देता रहे। 'वैचित्र्य' के द्वारा हम तो मात्र स्थूल जगत् की अपेक्षा मनोजगत् की गूढ़ता व जटिलता का ही संकेत करना चाहते हैं। 'साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद' को लेकर साहित्य-जगत् में एक बड़ा गूढ़ विवाद है, अतः 'वैचित्र्य' द्वारा गृहीत हमारे आशय का स्पष्टीकरण यहाँ आवश्यक था। अस्तु! साहित्यकार जिस मानसिक वैचित्र्य की ओर बढ़ता है उसे प्रणालीबद्ध करना अत्यंत कठिन है। मानव की मूल प्रकृतियाँ सात्विक, राजसिक व तामसिक हैं, जिनका सांख्यशास्त्र, योगसूत्र, गीता, मानस आदि में पूरा परिचय मिलता है। पुरुष के सब गुण (धीरता, वीरता व गभीरता), अवगुण (काम, क्रोध, लोभ, मोह, मद, मात्सर्य आदि षड्रिपु), व्यवहार (मैत्री, करुणा, मुदिता, उपेक्षा) व वस्तु-संबंध (दातापन, उदारता, लोभ व कृपणता) सब उक्त मूल प्रकृतियों से ही संचालित-शासित होते हैं। व्यक्ति के कुल, शरीर-रचना, आयु, संस्कार, स्थान-वातावरण, व्यवसाय, शिक्षा-दीक्षा, पद-संबंध आदि से संयुक्त या गुणित होकर मूल प्रकृतियों से सबद्ध उपर्युक्त गुण-अवगुण मानव मन में चेतना का एक विशाल व जटिल जाल निर्मित कर लेते हैं। सफल पात्र-सृष्टि के लिए साहित्यकार को यह जटिल जाल अत्यंत कुशलतापूर्वक सभालना होता है, अन्यथा पात्र-सृष्टि या चरित्र-चित्रण अस्वाभाविक, निराधार व बोदा हो जाता है।

साहित्यशास्त्र में गुणावगुणों का यह समूह धीरोदात्त, धीर शांत, धीर ललित व धीरोद्धत आदि चार स्पष्ट नायक-प्रकारों से सबद्ध प्रकृतियों में पूरी तरह समेट लिया गया है। आचार्य दंडी⁹⁶ व विश्वनाथ⁹⁷ ने अपने ग्रंथों में उक्त विषय का निरूपण किया है। आधुनिक लेखक इन चारों प्रकारों से सबद्ध गुणों को चार आत्म-पर्यवसित खंडों में सीमित करके रखने के पक्षपाती नहीं जान पड़ते, क्योंकि उनकी दृष्टि में न तो कोई एक व्यक्ति सर्वथा धीरोदात्त ही होता है, न धीरललित, आदि। मनुष्य तो गुणावगुणों का विचित्र समूह है। परिणामस्वरूप आज की चरित्र-सृष्टि में मानव-मन के वैचित्र्य को ध्यान में रखकर उदात्त पात्र में भी मानवोचित दुर्बलताएँ तथा धीरोद्धत पात्र में भी औदात्य के कणों को निकालकर बताने में विशेष अनुराग प्रदर्शित किया जाता है। इस दृष्टि से देखने पर जान पड़ेगा कि घोर अतिवादों को बचाते हुए रस-निर्माण की दृष्टि से पात्र की निजी विशेषताओं का उद्घाटन ही अतः वैचित्र्य के प्रसंग में स्रष्टा का मुख्य कर्म ठहरता है।

अब हम व्यवस्था की दृष्टि से विविध मनोविधानों वाले पात्रों को एकसाथ लेकर उन पर विचार करेंगे।

प्रसाद की पात्र-बहुल साहित्य-दृष्टि पर विचार करते हुए हम सब पात्रों को तीन मानसिक वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। हमारा अतः प्रवाह सामान्यतः दो कूलों के बीच प्रवाहित रहता है—(1) सरलता-ऋजुता, व (2) गभीरता-जटिलता। आत्यंतिकताओं के प्रतीक मन के इन दो कूलों के बीच हम सहज ही एक ऐसी मध्यवर्तिनी धारा या प्रवाह की भी कल्पना कर सकते हैं जो उपर्युक्त सीमाओं से विनिर्मुक्त, भाव-विचार की एक ईषत् असाधारण अवस्था की प्रतीक हो। इन तीन मानसिक धरातलों की जीवन में सहज ही कल्पना की भी जा सकती है। वस्तुतः देखा जाये तो भावना, बुद्धि और कल्पना का मिश्रण प्रत्येक

जीवित व्यक्ति में एक ऐसे विचित्र-विलक्षण अनुपात में रहता है कि प्रत्येक व्यक्ति सृष्टि में अपने जैसा एक ही जान पड़ता है, अतः इस दृष्टि से किसी भी प्रकार मानसिक वर्ग बनाना असंगत कार्य है। पर इस विशेषज्ञोचित बारीकी में न जाकर अपने व्यवहार के लिए हम ये वर्ग बनाकर अपना काम चला सकते हैं।

पहले मानसिक वर्ग में प्रसाद के वे पात्र लिये जा सकते हैं जो वल्लभाचार्य की भाषा में 'प्रवाहजीव' और प्रसाद की भाषा में 'भारवाही भृत्य' जो दूसरों के केवल साधन मात्र हैं, जो 'आरम्भ और परिणामो को सबध-सूत्र से बुनते हैं', कड़ी जोड़ने का काम करते हैं, पाद-पूर्ति से हैं। ये वे पात्र हैं जिनमें कोई अपनी निजी सकल्प-शक्ति व व्यक्तित्व नहीं। हमारे चिरपरिचित या अतिपरिचित हैं, भीड़ के हैं, जो लेखक द्वारा ही चलाये-भगाये जाते हैं, उसकी उद्देश्यपूर्ति के लिए ही नियोजित हैं, उनका अपना कोई बल-बूता नहीं। ये पात्र जीवनधारा पर बिना विशेष प्रतिरोध किये बहते रहते हैं, चाहे इनके जीवन की परिधि सक्षिप्त हो या विस्तृत। इनके जीवन में कोई विशेष गुत्थी नहीं, कोई विरोधाभास नहीं, कोई मनोद्वन्द्व नहीं, जिनका अतर्बाह्य प्रायः एक है, जो समझ में आ जाते हैं। नियति में शासित हैं। ये उस प्रकार के पात्र हैं जिन्हें लक्ष्य में रखकर जातीय, वर्गीय या समतल पात्रों का वर्ग बनता है। उदाहरणार्थ, 'आधी' कहानी का रामेश्वरनाथ, 'ककाल' का श्रीचन्द्र, 'तितली' का तहसलीदार, अथवा निम्न या उच्च वर्ग के अन्य अनेक पात्र।

दूसरे मनोवर्ग वाले पात्र वे हैं, जिनकी सकल्पशक्ति विकसित है, जिनमें तर्क व विचार की शक्ति है, जो भावुक, कल्पनाशील व महत्वाकांक्षी है, कुछ-कुछ अतर्मुख हैं, बाह्य परिस्थितियों के प्रति जागरूक हैं, लेखक के द्वारा चलाये जाते हुए भी अपने विवेक का उपयोग करते हैं। वे भी नियति या ब्रह्म-चक्र के शासन से मुक्त नहीं, पर कर्म में निष्ठा रखते हुए अपनी नियति का निर्माण करते हैं। इन्हें ही हम मध्यम मनोवर्ग में रखते हैं, जैसे—बिंबसार, जीवक, पर्वतेश्वर आदि।

तीसरा वर्ग सामूहिक रूप से उन पात्रों का है जिनमें सकल्प-शक्ति का उच्चतम विकास है, उग्र तर्क है, अत्यधिक भावुकता है, जो अत्यंत कल्पनाशील व स्वप्नदृष्टा हैं, जिनमें तीव्र जिज्ञासा है, रहस्योद्घेलन है। यदि लेखक की निजी भावुकता-कल्पना पात्रों की भावुकता-कल्पना से मिल जाये तो संयोग की बात ही समझिए, कि पात्रों के ये मौलिक गुण लेखक द्वारा थोपे हुए नहीं जान पड़ते, पात्रों के मूल संस्कारों और परिस्थितियों से सहज उद्भूत हैं। ये पात्र अधिकांशतः जटिलतम व गंभीरतम हैं। ये स्वतंत्र हैं, और अपनी ही शक्ति से परिचालित हैं, लेखक के हाथ से छूट गये या प्रायः छूट-से गये हैं। वे लेखक के हाथ की कठपुतली नहीं। इनके जीवन में एक गहरी गुत्थी है, एक समस्या है, एक विरोधाभास, एक अबुझ पहेली है। इनमें मनोद्वन्द्व अपने पूरे विकास पर है। इनका अतर्बाह्य प्रायः भिन्न है। ये ऐसे पात्र हैं जिनसे हम जीवन में अब तक कहीं मिले नहीं हैं, और इसी में उनका व्यक्तित्व व वैशिष्ट्य है। ये पात्र बाह्य अथवा आंतरिक अथवा दोनों रूपों में गतिशील हैं। ये पात्र 'व्यक्ति' हैं। इनमें से अधिकांश पात्र नियति का जुआ उतार फेंकने के लिए कृतसंकल्प हैं। मानव-हृदय की उच्चतम वृत्तियों का विकास प्रायः इन्हीं पात्रों में मिलता है और कलात्मक चरित्र-विकास पणाली मुख्यतः इन्हीं पात्रों के माध्यम से सामने आयी है। इस वर्ग के पात्र इतने महत्वपूर्ण हैं कि वस्तु का विकास प्रायः उनके चरित्रों से

ही होता है।

इन पात्रों में ही लेखक की सूक्ष्म व सर्वोच्च चरित्राकन कला के दर्शन होते हैं। आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक सभी क्षेत्रों के पात्र अपनी पूरी मानसिक विशेषताओं के साथ इस वर्ग में समाविष्ट हैं। मन की असाधारण अवस्था तथा उसका मनोविज्ञान ही इस वर्ग का निर्णायक तत्त्व है।

देवसेना, ध्रुवस्वामिनी, मल्लिका, श्रद्धा, यमुना, घटी, तितली, नूरी, सालवती, सुजाता, लैला, रोहिणी, गुडा, विजय, मधुबन, चाणक्य, बंधु वर्मा, स्कंदगुप्त, अलका, मागधी, कमला (प्रलय की छाया) आदि पात्र इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं।

ये पात्र प्रसाद-साहित्य के स्थायी आकर्षण के पात्र हैं और प्रसाद की भव्य सृष्टियाँ हैं। सामूहिक रूप से देखने पर, इन पात्रों के प्रति हमारी गहरी सहानुभूति होती है। इनके प्रति हमारा प्रेम या श्रद्धा किसी स्थूल नैतिक आधार पर नहीं, किंतु शुद्ध मानवीय भावनाओं पर आधारित है। ये जीवत के पात्र हैं और इनके जीवन-मूल्य ऊर्ध्वमुखी हैं—ये जीवन में किसी उच्च ध्येय के लिए बने हैं, इनमें ज्वलत गतिशीलता (मुख्यतः आंतरिक) है, शांत, मधुर किंतु उत्कट जीवन-विद्रोह है। अपने चरम विकास पर भी मूल प्रकृति से ये न कोरे जड़ देवता हैं और न राक्षस, ये शुद्ध मानव हैं जिनकी गतिविधि उनकी प्रायः सब स्थितियों में हमें मोहती है।

इन पात्रों की सृष्टि प्रसाद की चरित्र-चित्रण कला का निकष है। इस क्षेत्र में प्रसाद की जो उपलब्धि है उसे देखना हो तो इससे बढ़कर हमारे पास देने को संभवतः और कुछ शेष नहीं। हिंदी की पात्र-सृष्टि और चरित्र-चित्रण कला ने प्रसाद तक आकर जो भी उत्कर्ष प्राप्त किया है वह उस तीसरे वर्ग के पात्रों के द्वारा देखा जा सकता है।

चारित्रिक गुण-समष्टि

अतवैचित्र्य का विचार करते समय ही अब हम भाव-विचार की उस मूल पूजी पर भी दृष्टिपात करें जिसका व्यापक वितरण ही चरित्र-सृष्टि करने वाले किसी कलाकार की मूल प्रेरणा होती है। यह मूल पूजी है—दया, क्षमा, उत्सर्ग, सेवा आदि अगणित मनोभाव। प्रसाद ने अपने पात्रों के माध्यम से समाज में इसी श्रेष्ठ भाव-निधि के प्रसार-प्रचार का बृहत् आयोजन अपनी रचनाओं में किया है। अधकार पक्ष के गुणों (अवगुणों) का भी अभाव नहीं। पर वे तो इसी सपदा को और अधिक उज्ज्वलतर करके दिखाने के लिए ही नियोजित हुए हैं, उनकी कोई स्वतंत्र सत्ता नहीं। ध्यान देने की बात यह है कि श्रेष्ठ भावों के प्रचार-प्रसार के प्रयत्न का कुल योग वही बैठता है जो धर्म व नीति का लक्ष्य है। अतः केवल निवेदन की प्रणाली भर का है। शासन-स्वर या सुहृद्-स्वर न होकर यह सब-कुछ कातासमित स्वर में है।

प्रसाद ने प्रेम और वीरता के भावों व भावनाओं से सबधित चारित्रिक गुणों का उच्चतम उत्कर्ष दिखाया है। वस्तुतः मानव जीवन के सभी श्रेष्ठतम गुण—वीरता, त्याग, उत्सर्ग, सेवा, कर्तव्यपरायणता, श्रम-माहस, परदुःखकातरता, मानव-प्रेम अथवा करुणा, मैत्री, स्वाभिमान, देश-प्रेम आदि—प्रेम और वीरता से ही सबद्ध हैं। 'शृंगार' रस 'रसराज' है। उसके निरूपण में (संयोग व विप्रलंभ दोनों पक्षों के) प्रसाद ने मानव-हृदय की सर्वोच्च ऊँचाइयों

को छूकर उच्चतम गुणों का विकास निरूपित कर दिया है। गुडा, देवसेना, यमुना, मालविका, तितली आदि पात्र इस क्षेत्र में आदर्श हैं। वीरता, श्रम और साहस के गुण सिंहरण, विजय, मधुबन, गुडा, देवसेना, अलका व तितली में भरपूर दिखाये गये हैं। निष्काम सेवा व लोक-कल्याण की भावनाओं के आदर्श गौतम, दाड्यायन, व्यास, स्वामी कृष्णशरण, मिहिरदेव, श्रद्धा व मल्लिका हैं। धर्म-संप्रदाय से अतीत शुद्ध मानवता के आधार पर सहज प्रेम 'मधुआ', 'सलीम' आदि कहानियों के पात्रों के माध्यम से सफलतापूर्वक व्यक्त हुआ है। इसी प्रकार अन्य गुण भी देखे जा सकते हैं। नाटकों के प्रसंग में डॉ. जगन्नाथ प्रसाद शर्मा ने भारतीय नाटकों के नायक के वे सब गुण परिगणित किये हैं,⁹⁸ जो मिलकर चारित्रिक विकास का चरम बिंदु द्योतित करते हैं।

महानता का आदर्श आज परिवर्तित दिखायी पड़ता है। महानता अब केवल शारीरिक शौर्य, दिव्य वैभव व अलौकिक या असाधारण शक्तियों तक ही सीमित नहीं रह गयी है। तर्क और मनोविज्ञान ने आज महानता-विषयक दृष्टिकोण में क्रांतिकारी परिवर्तन कर दिया है। अहिंसा की शक्ति के बल पर, प्रजातांत्रिक या मानव मूल्यों के लिए संघर्ष करने वाला, लघुकाय व्यक्ति भी आज महान है। सौ अवगुणों से ग्रस्त किंतु मानवीय स्नेह व सहानुभूति की आभा से विमंडित शराबी ('मधुआ' कहानी) अथवा तन-मन से जर्जर हमारी सच्ची सहानुभूति का पात्र साधारण किसान (प्रेमचंद का 'होरी') भी आज प्राचीन सम्राटों से महान समझा जाता है। प्रसाद ने ऐसे मानवीय गुणों का उत्साहपूर्वक उद्घाटन किया है जो पात्रों को अपनी बाह्य लघुता व हीनता में भी महान बनाते हैं। यह नवीन जीवन, दर्शन व मनोविज्ञान का सम्मिलित प्रभाव है।

प्रसाद की चरित्र-चित्रण कला (सिद्धांत और व्यवहार) विश्लेषण

चरित्राकन की विविध प्रणालियाँ

पात्रों के व्यक्तित्व के विधायक आधारभूत गुणावगुणों का उल्लेख या परिगणन मात्र ही चरित्राकन नहीं है। आवश्यक प्रसंग-सृष्टि खड़ी करके, पात्रों के जीवन-व्यवहार के माध्यम से इन गुणावगुणों को प्रकट कर पात्रों को अधिकाधिक सजीव व मासल रूप में प्रस्तुत करना ही चरित्र-चित्रण कला का प्राण है।

पात्रों की चरित्रगत विशेषताएँ मुख्यतः स्वयं उनके व्यवहारों द्वारा ही प्रकट होनी चाहिए। लेखक अपनी ओर से विशेष न कहे कि अमुक पात्र सज्जन है या दुर्जन। उसकी चरित्रगत विशेषताएँ निम्न बातों से प्रकट होनी चाहिए—(1) कार्य-व्यापार अथवा पारिवारिक-सामाजिक व्यवहार द्वारा, (2) संवाद द्वारा, (3) अन्य व्यक्तियों के द्वारा उसके चरित्र की सांकेतिक धारणा या सम्मति द्वारा,⁹⁹ (4) एकांत में स्वगत-भाषण द्वारा, (5) नींद में स्वप्न-दर्शन या बड़बड़ाहट द्वारा, (6) वेश-भूषा द्वारा, (7) मुख-मुद्राओं व आंगिक चेष्टाओं द्वारा, (8) मनोद्वंद्व द्वारा, (9) विरोध (Contrast) के लिए खड़े किये गये पात्रों द्वारा, तथा (10) आत्म-विश्लेषण द्वारा। यथास्थान सीधा वर्णन न्यूनाधिक रूप में आ सकता है—उपन्यास-कहानी आदि में ही, नाटकों में तो वर्णन की गुंजाइश ही नहीं।

स्थूलत, चरित्र-चित्रण की दृष्टि से वस्तु-निवेदन की दो मान्य प्रणालियाँ हैं (1) प्रत्यक्ष या विश्लेषणात्मक (Direct or Analytical), और (2) परोक्ष या नाटकीय (Indirect or Dramatic)।¹⁰⁰ प्रत्यक्ष प्रणाली के भी अपने लाभ हैं जिन्हें विद्वान् स्वीकार करते हैं, पर कार्य-व्यापार वाली परोक्ष या नाटकीय प्रणाली ही अधिक कलात्मक मानी जाती है।¹⁰¹ किंतु विश्लेषण तथा टीका-टिप्पणी भी सर्वथा त्याज्य नहीं है।¹⁰²

प्रसाद ने चरित्राकन की प्रायः सभी प्रणालियों का प्रयोग किया है। चरित्र के गुणावगुणों के सबध में लेखकीय स्वकथनात्मक विवरण भी, मुख्यतः आरम्भिक रचनाओं में, बच नहीं सके हैं। कार्य-व्यापार द्वारा,¹⁰³ सवाद द्वारा,¹⁰⁴ सम्मति व स्वगत-भाषण द्वारा,¹⁰⁵ मुद्रा, चेष्टा,¹⁰⁶ मनोद्वन्द्व¹⁰⁷ व आत्म-विश्लेषण¹⁰⁸ द्वारा पात्रों के चरित्र का उद्घाटन सर्वत्र ही प्राप्त हो सकता है। स्वप्न-नीद आदि के द्वारा चरित्राकन भी सुदरता से हुआ है।¹⁰⁹ चेतना के प्रवाह के चित्रण द्वारा भी चरित्राकन कही-कही हुआ है।¹⁰⁹ संक्षेप में, चरित्राकन में परोक्ष या नाटकीय पद्धति का ही अधिक आश्रय लिया गया है।

आदर्श और यथार्थ

प्रसाद ने अपने पात्रों का चित्रण यथार्थ की प्रणाली से और 'आदर्श' जीवन-दृष्टि से किया है। पर यहाँ प्रसाद के 'आदर्श' के स्वरूप को समझ लेना आवश्यक है। प्रसाद का आदर्श शब्द अपनी उस समस्त आत्यंतिकता, तिव्रता, स्थूल, जड़ व यात्रिक नैतिकता से सर्वथा मुक्त है जो इस शब्द के साथ प्रायः जुड़ी है या जुड़ी चली आयी है। उसमें एक ओर तो सर्वोच्च मानवीय उपलब्धि-अर्जना में निहित पुरुषार्थ की स्वीकृति है तो दूसरी ओर व्यावहारिकता, संभवनीयता, मानवीय मृदुलता और नैतिकता की देशकालोपयोगी धारणा भी सहज समाविष्ट है।

प्रसाद के 'आदर्श' की भूमि परिष्कृत मानवता की भूमि है, न कि कोरे जड़ देवत्व व जड़ राक्षसत्व की। ये दोनों आत्यंतिक छोर प्रसाद की सहज आनंदमयी वृत्ति को नहीं रुचते। इतना ही नहीं, प्रसाद ने इस दृष्टि के प्रति अपने साहित्य में क्रांति भी की है और प्रकृत-स्वस्थ जीवन-दृष्टि की प्रतिष्ठा भी की है। अतिवाद से मुक्त जिस आदर्श की भी कल्पना की जा सकती है वही प्रसाद को काम्य है। प्रसाद के आदर्श ऐसे हैं जो इसी पृथ्वी पर, मानवीय शक्ति से, प्राप्य हैं, कोरे अतिशयोक्तिपूर्ण व हवाई नहीं। इस दृष्टि से देखने पर प्रसाद के 'आदर्श' के स्वरूप की धारणा सामान्य उभरने लगेगी। इस धारणा में जीवन का वह यथार्थ स्वभावतः समाविष्ट है जो जीवन के प्रत्यक्ष की उपेक्षा नहीं करता, आयु और ऋतुओं से प्रेरित यौवन के ज्वारों का अनादर नहीं करता, जो हाड-मांस की पुकार को भी सुनी-अनसुनी नहीं करता। इस दृष्टि में जीवन के प्राकृतिक रोमांस (भेद अर्थ में नहीं, देवसेना जैसी पात्रों के व नृत्य-कलाप्रिय 'इरावती' के संदर्भ में सोचे हुए) बहिष्कृत नहीं है। प्रसाद का विश्वास सौंधी पृथ्वी व कर्मठ मानव में है, खोखले आकाशवासी विलासी देवता में नहीं। प्रसाद की भावना में पृथ्वी ही आकाश को देती है।¹¹¹ अतः प्रसाद का 'आदर्श' इस यथार्थ से मृदुल, व्यापक व मानवीय है। पर यह मृदुलता ही कही सुदर रूप धरकर स्खलन या पतन का बहाना बनकर मानव को छल न ले, इसलिए प्रसाद यथार्थ को पूरा प्रश्रय देते हुए भी सिद्धांत रूप में आदर्श के ही एकांत आग्रही हैं। यदि स्पष्ट आदर्श के

ही प्रति हम निष्ठावान् न रहे तो स्खलन का पूरा भय है। अतः प्रसाद का आग्रह है कि यथार्थ से सौम्य-मृदुल 'आदर्श' दृष्टि ही जीवन के पुष्ट और चतुर्दिक् विकास के लिए श्रेयस्कृत है। प्रसाद की पात्र-दृष्टि व पात्रों का चरित्र-चित्रण इसी मूल जीवन-दृष्टि से ही नियंत्रित-शासित हुआ है। चाहें तो हम इसे अधिक-से-अधिक सामंजस्यमयी परिष्कृत जीवन-दृष्टि कह सकते हैं। इस दृष्टि से विजय, गुडा, देवसेना, यमुना आदि पात्र आधुनिक नवीन अर्थों में पूर्ण आदर्श पात्र जान पड़ेगे।

घटना और पात्र

ससार घटना-प्रधान है। घटनाएँ जीवन में घटती हैं। इन घटनाओं के साथ मानव-चरित्र का गहरा सबंध है। घटना चरित्र-चित्रण के अभाव में जड़ होती है। वास्तव में तो रचना का कार्य या 'फल' की प्राप्ति चेतन पात्रों के द्वारा ही होती है, जड़ घटनाओं के द्वारा स्वतंत्र रूप से नहीं। मानव के आचरण-व्यवहारों के परिणामस्वरूप भी घटना घटती है, और घटनाओं का परिणाम मानव चरित्र को रूपायित भी करता है। हम घटना किसी काल-बिंदु पर, अनिश्चित रूप से, अनायास ही आ जुटने वाली अप्रत्याशित परिस्थितियों के एक ऐसे सघट्ट और स्फोट को कह सकते हैं जो अपना प्रभाव दूर-दूर तक चारों ओर फैकती हों। यों तो घटनाएँ प्रतिक्षण सौरमंडल, आकाश, पृथ्वी, जल व प्रकृति में सर्वत्र घटती ही रहती हैं, किंतु मानव-जगत् की घटनाएँ हम उन्हें ही कहते हैं जो मानव व्यवहारों को दूर तक प्रभावित करें। मनुष्य का चरित्र स्थूल घटना के माध्यम से भी व्यक्त हो सकता है और बिना स्थूल घटना के भी। मानव के गुण व अवगुण सर्वत्र उसके साथ रहते हैं और वे घटना या बिना घटना के भी प्रकट होते रहते हैं। हाँ, घटनाओं के माध्यम से उसके गुणों की सच्ची परीक्षा का अवसर आता है और उसके वास्तविक चरित्र की कुंजी हमारे हाथ में आती है। स्थूल-भौतिक घटनाओं के अभाव में व्यक्ति में प्रायः उसके मूल अस्तित्व को झकझोरने वाली यह सक्रियता हमारे सामने नहीं आती जो हमें उसके चरित्र को समझने या उसका मूल्यांकन करने का कोई ठोस आधार प्रदान करे।

प्रसाद ने अपने अनेक पात्रों का चरित्र घटनाओं के माध्यम से प्रकट किया है। पर प्रसाद मूलतः कवि होने के नाते वास्तविक जगत् की स्थूल घटनाओं के प्रति उतने आकृष्ट नहीं जितने मानसिक जगत् की सूक्ष्म घटनाओं के प्रति। अतः वे पात्रों का चरित्र अधिकांशतः भाव-व्यंजना या पात्रों के मानसिक संघर्ष या वातावरण के प्रभाव व प्रतिक्रिया आदि के निरूपण के माध्यम से ही दिखाते हैं। घटनावली से निर्मित कथाधारा के पात्रों के अंतरंग में उतरकर महीन मनोवैज्ञानिक कार्य, जो भावना-प्रधान कलाकार का मुख्य आकर्षण होता है, करने का कम अवकाश रह जाता है और परिणामतः चरित्र-चित्रण का कलात्मक निर्वाह मद पड़ जाता है। अतः भाव-चित्रण के प्रेमी प्रसाद घटनाओं के प्रति विशेष आकर्षण नहीं रखते। यों, स्थूल जगत् की घटनाएँ भी पात्र के चरित्र-निर्माण में अनेक जगह सहायक होती हैं। प्रसाद के 'बहुत-से पात्र नियतिवाद से प्रेरित हैं, अतः वे संघर्षों को जान-बूझकर न्यौता नहीं देते। आये संघर्ष को अवश्य दार्शनिकता से झेलते हैं। उदाहरणार्थ—'ककाल' एक घटना-प्रधान उपन्यास है, जिसमें घटनाएँ ही चरित्रों के विकास में सहायक होती हैं। 'ककाल' में घटना का अत्यधिक मोह है, क्योंकि रचना का लक्ष्य

समाज की व्यापक ज्ञाकी दिखाना है, अन्यथा चरित्रों का विश्लेषण ही उसका ध्येय है। घटनाएँ उन चरित्रों का अध्ययन करने का साधन या माध्यम-मात्र है। 'तितली' में मधुबन का महत को मारकर भाग जाना एक घटना है जो तितली को अपने चरित्र-विकास का पूरा-पूरा अवसर देती है। 'कामायनी' के 'सघर्ष सर्ग' में सघर्ष एक घटना है जो मनु को अपना चरित्र सवारने का अवसर देती है। प्रसाद-साहित्य में इस प्रकार अनेक छोटी-मोटी घटनाएँ हैं जो चरित्र-विकास का माध्यम बनती हैं।

स्थूल जगत् की भौतिक घटनाओं की अपेक्षा मानसिक जगत् की सूक्ष्म घटनाओं के प्रति प्रसाद का कितना आकर्षण है (भौतिक घटनाओं का सर्वथा अभाव भी नहीं), यह प्रसाद के महाकाव्य 'कामायनी' की वस्तु द्वारा भी सूचित होता है। 'कामायनी' में पात्रों के चरित्र का स्वरूप-निर्माण करने वाली घटनाएँ वे हैं जिनका "विस्तार भौतिक जगत् में लक्षित नहीं होता—उनका विस्तार होता है मानव-चेतना के भीतर जहाँ घटित होकर वे समग्र मानव-जीवन पर गहरा और स्थायी प्रभाव डालती हैं।"¹¹² अपनी शीर्षस्थ रचना में घटना के गृहीत विशिष्ट स्वरूप के प्रति प्रसाद का यह रुचि-वैचित्र्य, प्रसाद-साहित्य में घटना और पात्र के पारस्परिक संबन्ध के स्वरूप-बोध का एक आधार हमें प्रदान करता है।

प्रो हडसन के मत में घटना की अपेक्षा चरित्र ही अधिक महत्वपूर्ण है।¹¹³ किंतु एबरक्राबी चरित्र को द्वितीय स्थान देते हैं।¹¹⁴ वस्तुतः आदर्श स्थिति वस्तु और चरित्र के सामंजस्य में ही है, जैसा कि प्रो हडसन ने औपन्यासिक चरित्रों के विवेचन के प्रसंग में कहा है।¹¹⁵

चरित्र-विकास

चरित्र-विकास का साहित्यिक अर्थ यही है कि पात्र कैसी स्वाभाविकता व तार्किक क्रम से परिस्थितियों में अग्रसर किया गया है, यह नहीं कि वह अनिवार्यतः नैतिक दृष्टि से अवनति से उन्नति की ओर बढ़ता चले, जो वस्तुतः नैतिकता या जीवन-मूल्यों के क्षेत्र का प्रश्न है। चरित्र का विकास वही सुंदर होता है जहाँ पात्र जीवन की स्वाभाविक परिस्थितियों की विषम लहरों में छोड़ दिये गये हों। मानसिक या बाह्य परिस्थितियों से सघर्ष करने में ही चरित्र का विकास देखा जा सकता है। पात्र या तो परिस्थितियों को बनाते हैं या परिस्थितियाँ उन्हें गढ़ती हैं। दोनों ही रूपों में चरित्र का विकास देखा जा सकता है। 'कंकाल' का पिजय सड़-गलकर भी, स्थूल दृष्टि से पराजित होकर भी, एक पूर्ण विकासशील पात्र है। लैला, घटी, देवसेना, मधूलिका, तितली, मधुबन, गुंडा, प्रवर्चित व भाग्य से लुटे-पिटे होकर भी, नाटकीय या साहित्यिक अर्थों में पूर्ण गतिशील व विकासशील हैं।

रचना में प्रविष्ट पात्र के विकास का प्रश्न अत्यंत महत्वपूर्ण है। पात्र रचनाप्रवाह में एक क्षण भी खड़ा नहीं रह सकता, अन्यथा उसका प्रवेश ही क्यों होता? अब उसके विकास की कृत्रिमता और स्वाभाविकता का प्रश्न है। यदि वह रचना के अंत में दिखायी जाने वाली लेखकीय विचारधारा की प्रतिष्ठा मात्र के लिए यत्र-रूप से नियोजित किया गया है और उस लक्ष्य की पूर्ति के लिए वह अपनी प्रकृत इच्छा से नहीं, किंतु लेखक की इच्छा से चलाया-दौड़ाया, घसीटा, या हसाया-रुलाया गया है तो उसकी गतिविधि सर्वथा कृत्रिम है। 'पात्रों का आचरण स्वतंत्र व विक्षेप-रहित होना चाहिए। वे अपनी स्वतंत्र सकल्प-शक्ति से

सपन हो।¹¹⁶ और, यदि वह कृति में सर्वथा अपनी ही इच्छा से चल-फिर रहा है तो मानो वह रचना का अंग नहीं है। लेखक की निर्माण-कल्पना के द्वारा पात्र व स्रष्टा कवि का मन एकरस हुए बिना सजीव व स्वाभाविक पात्र-सृष्टि संभव नहीं। पात्र को कितना स्वतंत्र रखना चाहिए और कितना रचनाधीन, इसका अनुपात निश्चित करना अत्यंत कठिन है। फॉर्स्टर पात्रों को न तो अधिक बंधन में रखने के पक्षपाती हैं और न उन्हें पूरी छूट देने के, ये दोनों अतिया उनके विकास में बाधक ही सिद्ध होगी। यदि उन्हें बिल्कुल ढील दे दी गयी तो वे किताब के टुकड़े-टुकड़े कर देगे, और उन्हें बलात् बाधकर रखा गया तो उनकी आत्में सूखने लगेगी।¹¹⁷ यों तो साहित्य में प्राप्त पात्र-सृष्टि साहित्यकार की कल्पना की ही सृष्टि है जिसका स्वरूप-निर्धारण या नियमन, लेखक की निजी विचारधारा, आदर्श या उद्देश्य से ही होता है, किंतु चरित्र-सृष्टि का पूर्ण कौशल इसमें है कि पात्र, व्यक्त जीवन के पात्रों की तरह, लेखक के आदर्श या उद्देश्यों से सर्वथा मुक्त रहकर अपने ही सस्कारों, प्रेरणाओं व स्पृहाओं से अपने चरित्र का विकास करते चलें।¹¹⁸ वह विकास ऐसा हो कि प्राकृतिक कार्य-कारण नियम से हम उसकी जांच कर सकें और आश्चर्य हो सके कि पात्रों का अपना निजी और सहज विकास हुआ है। लेखक ने अपने आदर्श उन पर थोपे नहीं हैं, उन्हें कठपुतली की तरह जड़ नहीं बना दिया है, उनके व्यक्तित्व के बारे में प्रचार (canvassing) नहीं किया गया है, वे जीवनोचित (Life-like) रूप में आये हैं, लेखक से स्वतंत्र भी उनका अपना निजी अस्तित्व है, अपना व्यक्तित्व है। यह तभी संभव है, जब लेखक कलाकारोचित तटस्थता धारण कर पात्रों का चरित्र-चित्रण करे। जैसा कि आरम्भ में कहा जा चुका है, अतः सारी पात्र-सृष्टि का मूल उद्गम तो लेखक की आविष्कार-बुद्धि और भावना ही है, अतः पूरी सृष्टि में वह प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में, मूल तत्त्व के रूप में, अनिवार्यतः व्याप्त रहेगी ही।

प्रत्येक लेखक किसी बलवती प्रेरणा से प्रेरित होकर ही अपनी रचना में प्रवृत्त होता है। अतः यह प्रलोभन स्वाभाविक ही है कि वह अपनी रचना में पात्रों व घटना-व्यापारों की पारस्परिक योजना के द्वारा अपने प्रेरक उद्देश्य (किसी पात्र या अपनी विचारधारा की विजय) को शीघ्रातिशीघ्र प्राप्त कर ले। पर यह उद्देश्य-सिद्धि यदि कथा की परिणति और चरित्र के क्रमिक विकास की उपलब्धि के रूप में प्रस्तुत हो तभी स्वाभाविक जान पड़ेगी, अन्यथा हम यह कहने के लिए बाध्य हैं कि लेखक ने जीवन-विकास की प्राकृतिक प्रक्रिया की उपेक्षा करके कलाकारोचित सयम को त्याग कर, अधीरता के साथ अपने लक्ष्य या उद्देश्य को झपटकर ले लेना चाहा है। जहां ऐसा स्पष्ट दिखायी पड़ जाये वहां हम कहेंगे कि लेखक चरित्राकन की कला से अपरिचित है। जिस अनुपात में यह कलाकारोचित सयम दिखायी पड़ेगा, उसी अनुपात में रचना सयत व सफल होगी। किसी राजनीतिक, सामाजिक या धार्मिक प्रचारक को इस प्रकार की जल्दी हो सकती है, पर कलाकार को तो अत्यंत सयम बरतना पड़ता है। पात्र हमारी चेतना में गहरे तभी प्रविष्ट होंगे जब उनके क्रियाकलाप हमारी तर्कणा के लिए सतोषकर व मनोविज्ञान की दृष्टि से संगत-सुसम्मत होंगे और हमारी सहानुभूति, स्नेह, श्रद्धा या घृणा को उभारेंगे।¹¹⁹

पात्र-सृष्टि में इस सीमा तक की तटस्थता तो कला की सहज परिधि की वस्तु होगी, किंतु इस बात को व्यक्ति-वैचित्र्य के नाम पर इतनी दूरी तक घसीट लिया जाये कि पात्र और स्रष्टा के मन का तनिक भी संबंध न हो, एक दूसरे छोर का अतिवाद है। पश्चिम में डंटन ने

इस प्रकार की (पूर्ण तटस्थ भाव की) चरित्र-चित्रण प्रणाली को चरित्राकन-कला का सर्वोत्कृष्ट रूप घोषित किया, किंतु आचार्य शुक्ल ने उसका खुलकर खंडन किया है।¹²⁰

वर्ग-पात्र और व्यक्ति-पात्र

प्रसाद ने वर्ग और व्यक्ति—दोनों ही प्रकार के पात्रों की सृष्टि की है। यों तो सामान्य प्रवृत्ति, आचरण व मानव प्रकृति की सार्वलौकिक व सार्वकालिक समानता के कारण सब व्यक्ति बाह्यतः प्रायः एक-से ही हैं, किंतु उन प्रवृत्तियों आदि की विशेषताओं का परिस्थितिवश किसी पात्र में कभी ऐसा मिश्रण या सघात उपस्थित हो जाता है, जो अत्यंत विरल या असाधारण होता है और वह उस व्यक्ति को एक स्वतंत्र निजत्व या वैलक्षण्य प्रदान कर देता है। प्रथम प्रकार के पात्र 'वर्गीय' और द्वितीय प्रकार के पात्र 'व्यक्ति' की सज्ञा से अभिहित किये जाते हैं। रचना-कौशल की आवश्यकता दोनों ही प्रकार के पात्रों में पूरी-पूरी होती है। प्रथम प्रकार के पात्रों की रचना में लेखक का समाज व परिस्थितियों का व्यापक अनुभव वांछित होता है, क्योंकि वे पात्र उन्हीं के प्रतीक, उपलक्षण, प्रतिनिधि या सदेश-वाहक होते हैं, अपनी कोई बहुत महत्वपूर्ण निजी विशेषता नहीं रखते। व्यक्ति पात्रों में मानव-प्रकृति के स्थूल ढांचे में आने वाली समस्त विशेषताओं से कुछ भिन्न ऐसा गुण या विशेषता होती है, जो प्रायः देखने-सुनने में नहीं, या नहीं के बराबर होती है। अत्यंत अतर्मुख, स्वायत्त, विदग्ध, मनस्वी व जटिल मनोविज्ञान वाले असाधारण पात्र इस वर्ग में आते हैं। वे अपने आप में अद्वितीय या असाधारण हैं। ऐसे पात्रों के चरित्राकन में लेखक की कल्पना व मनस्तत्त्व के ज्ञान की गंभीर परीक्षा हो जाती है। वास्तव में लेखक अपनी रुचि और प्रकृति के अनुरूप पात्रों का ही चित्रण करके उनके प्रति सही न्याय कर सकता है, क्योंकि वे पात्र उसकी ही मूल प्रकृति के छन्ने में छनकर उतरे हैं। प्रसाद एक गंभीर, भावुक, प्रकृति-प्रेमी, कल्पनाजीवी व अतर्मुखी व्यक्ति हैं, अतः उन्होंने अपनी ही प्रकृति से अधिक मेल खाने वाले पात्रों का चित्रण विशेष दत्तचित्त होकर किया है। सुदर्शन, विजय, देवसेना, घटी, रोहिणी, धीसू, अमिट स्मृति का नायक, लैला आदि। व्यक्ति पात्र समझने में कुछ अबूझ-से होते हैं, पर मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने पर उनका अर्थ खुलता जाता है। वर्ग पात्रों का साधारणीकरण अच्छा होता है, किंतु व्यक्ति पात्रों की जटिलता व असाधारणता ही उनके प्रति आकर्षण का मुख्य आधार होती है। प्रतिनिधि या वर्गीय पात्रों के निर्माण में भी पूरे कौशल की आवश्यकता होती है, इसमें भी सदेह नहीं। डिकेस, वेल्स और प्रेमचंद के वर्ग पात्र इसके प्रमाण हैं।

प्रसाद रसवादी साहित्यकार थे। रस की सिद्धि के लिए साधारणीकरण की भूमिका अनिवार्य है, क्योंकि रस की मूल प्रकृति है अखंडता व आनंददायकता। थोड़ो की ही संपत्ति होकर—थोड़ों की ही बुद्धि या भावना की वस्तु होकर—यदि कोई भाव, स्थिति या पात्र रह जाये तो वहां साधारणीकरण कहा ? और अंततः रससिद्धि भी कहा ? प्रसाद ने चरित्र-निर्माण का इसी रस-दृष्टि से नियमन किया है। पर, यह स्थिति तो हमें 'टाइप' पात्रों तक ला छोड़ती है—यद्यपि 'टाइप' पात्रों के निर्माण में भी अनिवार्यतः यत्किंचित् व्यक्तिगत विशेषताओं का चित्रण हुए बिना नहीं रहता।¹²¹ यदि इस प्रकार के पात्र ही तैयार किये जायें जो प्राचीनों ने धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीर शांत व धीर ललित के बने-बनाये (कम-से-कम लचीले) चौखटों में फिट हो जायें, तो इन चार व्यापकतम मूल प्रकृतियों के सर्वग्राह्य या सर्वानुभूत हो सकने के

कारण शास्त्र-निर्वाह भी हो जाये, पात्र सबकी समझ में आ सकने का प्रश्न भी हल हो जाये, आश्चर्यपूर्ण प्रसादन या आश्चर्यपूर्ण अवसादन¹²² के दो बिंदुओं के बीच का अंतर भी पट जाये, पर फिर भी इनमें वैसे पात्र का चित्रण कठिन है जो चरित्र के गुणावगुणों के असाधारण मिश्रणों से तैयार होते हैं, किंतु जिनमें पर्याप्त आकर्षण व रोचकता होती है। फ्रांस की राज्यक्रांति ने यूरोप के साधारणतम मनुष्य का—सड़क के सामान्य आदमी का—महत्व भव्यों, दिव्यों व श्रीमंतों की तुलना में अत्यधिक बढ़ा दिया। उधर फ्रायड, एडलर व युंग ने मानव-मन का विश्लेषण करके मानव के चरित्र को सही ढंग से समझने—ऊपर-ऊपर की स्थिति या पद के आवरण मात्र से नहीं—के लिए मैदान साफ कर दिया। जो कला यथार्थ जीवन-परिस्थितियों में पड़े प्रत्यक्ष मानव में रुचि न रखे, वह अब कोरी हवाई, काल्पनिक, निर्जीव व बर्जुआ करार दी जाने लगी। इस स्थिति ने साहित्यकार (विशेषतः यूरोप के) को जिस पर भाव-व्यवसायी होने के नाते मानव के हृदय व चरित्र को सच्चाई से समझने व अंकित करने का बहुत बड़ा दायित्व है, चरित्र-चित्रण की एक सर्वथा नयी ही पगडंडी पकड़ा दी। व्यक्ति की रुचि-अरुचि, सामाजिक भद्रता-अभद्रता, व्यक्ति के नैतिक गुण-दोष तथा व्यक्ति-वैशिष्ट्य का प्रदर्शन आदि को केंद्र में रखकर व्यक्ति के चरित्र का प्रदर्शन ही पश्चिम की आज की सामान्य धारणा है।¹²³ पश्चिम के साहित्यकार ने मानव-प्रकृति के आधार पर बने हुए पूर्व ढांचे को छोड़कर व्यक्ति-पात्र तैयार करना आरंभ किया, जिनमें गुणावगुणों का विचित्र अनुपात में मिश्रण हो, जो यथार्थ तो हों पर जो सबकी समझ में भी न आ सकें, ऐसे। भारतीय रस-दृष्टि से अवश्य ही ऐसे पात्रों की सृष्टि सफल नहीं कही जा सकती। पर इतना तो निश्चित ही है कि इस प्रकार की चरित्र-सृष्टि में मानव-हृदय का रहस्य समझने का समुचित उद्योग, मानव-प्रकृति का विश्लेषण, मानवीय सहानुभूति को जगाने की अद्भुत क्षमता, मनोयोगपूर्ण सूक्ष्म चित्रण आदि भरपूर है। ये गुण अपने वैज्ञानिक अतिरेक के कारण अपवाद रूप होकर नीरस भी कहे जा सकते हैं, पर निश्चय ही मानव में गहरी रुचि के द्योतक होकर अद्भुत साहित्यिक सभावनाओं से भी संपन्न हैं। मानव-मन के रहस्य-भंडार के द्वार पर खड़ा 20वीं शताब्दी का लेखक इस लाभ से वंचित रहकर साहित्य-सृष्टि नहीं कर सकता था और साथ ही चरित्र-निरूपण की उस पद्धति को छोड़कर उस रसात्मक प्रणाली की सुस्थिर आधार-भूमि को भी नहीं छोड़ना चाहता था जो पाठकों या प्रेक्षकों को भावना और कल्पना के उपकरणों के प्रयोग से रस-मग्न कर देती है। (भूलना न होगा कि मार्ग के सब सामयिक या एकदेशीय उद्देश्यों से परे साहित्य में कदाचित् सर्वत्र, भारत में तो अवश्य ही, रस या आनंद ही जीवन का चरम लक्ष्य है।) अत्यंत विवेकपूर्वक इन दोनों प्रणालियों का नवीन वातावरण, नयी जनरुचि और स्वभाव—तीनों को ध्यान में रखकर अधिकाधिक सामंजस्य करते हुए—प्रयोग किया गया।

बाबू गुलाबराय अधिक सामान्य का अस्तित्व ही नहीं मानते, और जो सामान्य से अधिक हटा हुआ है, वह विक्षिप्त है। अतः वे सफल पात्र उसे ही मानते हैं जिसमें सामान्य और व्यक्ति का समन्वय हो गया है।¹²⁴ भारत में व्यक्तित्व की अवहेलना नहीं हुई है, हा, विकास और परिवर्तन की गुंजाइश अवश्य कम रही है।¹²⁵ मुख्य दृष्टि रस की ही रही है। चरित्र-चित्रण रस का अंगभूत अतः गौण है। वह रस का प्रसाधन-मात्र है।¹²⁶

इस निरूपण से इतना स्पष्ट है कि प्रसाद जैसे स्वच्छतावादी व विद्रोही कलाकार न तो

कोरे 'टाइप' या वर्ग पात्रों के निर्माण से ही सतुष्ट हो सकते थे और न कोरे ऐसे व्यक्ति पात्रों से जिनकी प्रकृति सर्वथा वैयक्तिक हो, जो चाहे यथार्थ हो पर पहचाने ही न जा सकें, जो एक विचित्र पहेली हों। प्राचीनो ने रस-निष्पत्ति की बाधा की कल्पना करके ऐसी मानवीय प्रकृतियों का चित्रण साहित्य-बाह्य रखकर साधारणीकरण व रस की दृष्टि से औसत प्रकृतियों को ही पकड़ा। पर नवीन विश्व परिस्थितियों में सामयिक सुधार की आवश्यकता आ पड़ी।

प्रसाद ने चरित्र-निर्माण के क्षेत्र में रस व चरित्र की वैयक्तिकता को अधिक-से-अधिक निकट लाने की दृष्टि से दोनों में सामंजस्य उत्पन्न किया और इससे किसी भी प्रकार की हानि न हुई। प्रसाद की साहित्य-सृष्टि के क्रम पर दृष्टिपात करने पर हम यह देख सकते हैं कि उनका प्रयास व्यक्ति की विचित्र प्रकृतियाँ उत्पन्न करने का उतना नहीं है, जितना औसत पद्धतियों के ढांचों में ही चरित्र की सजीवता, स्वाभाविकता और सूक्ष्मता उत्पन्न कर, पात्रों को अधिक जीवत, यथार्थ व रोचक बनाने का रहा है। प्रसाद की चरित्र-निर्माण दृष्टि को भली भाँति समझने के लिए यह आवश्यक है। भारतीय दृष्टि आदर्शवादी-नैतिकतावादी है जो सच्चरित में एक भी दुर्बलता देखने की आदी नहीं, अब कुछ भिन्न जान पड़ती है। मानवतावाद से प्रेरित आज की चरित्र-चित्रण कला अद्यतन में भी उज्ज्वल मानवता की आभा दमकते दिखाना चाहती है और तथाकथित आदर्श पात्रों के चरित्र की सीढ़ी उधेड़कर उनके स्खलन, दोषों व असंगतियों को दिखाने में नहीं चूकती। यही यथार्थवादी कला का आग्रह है।

प्रतिपक्ष का विधान

प्रतिपक्ष का विधान, वस्तुतः प्राचीन काल से ही चली आती हुई और प्रायः सभी लेखकों द्वारा स्वीकृत नाटकीय चरित्र-चित्रण-कला का अंग है। आधुनिक युग में यह विधान कथा-साहित्य में भी प्रयुक्त मिलता है। प्रतिपक्ष का विधान लेखक की विचारधारा से प्रगाढ़ रूप से संबंधित है। दुष्ट पात्रों के पराभव की पद्धति तो शास्त्र-सम्मत है, किंतु उस अंत को अपने ढंग से संयोजित या प्रस्थापित करके ही किसी लेखक की कला सार्थक होती है। प्रतिपक्ष का विधान पद्धति का रूढ़ अनुसरण मात्र न होकर जीवन के प्रिय आदर्शों के सूक्ष्म कलात्मक प्रसार-प्रचार का एक माध्यम है। जहाँ स्पष्ट दो दलों या दो विचारधाराओं को खुलकर खेलने का अवकाश दिया जाता है, वही प्रतिपक्ष का विधान अपना पूरा सौंदर्य दिखाता है। प्रतिपक्ष का विधान सत्पात्र और उनकी विचारधारा को अपनी शक्तियों की परीक्षा देकर निर्धन रूप में अपने पक्ष को वरेण्य प्रमाणित करने की दृष्टि से किया जाता है, जो एक ओर तो पात्र अथवा पात्र-समूह के चरित्र के जन्मजात गुणों को टक्कर और संघर्ष के बीच पूर्ण रूप से उबलकर ऊपर आने की अनिवार्य परिस्थितियाँ प्रदान करता है और दूसरी ओर पाठकों-श्रेष्ठों में बलवत्तर जिज्ञासा उत्पन्न करके मनोयोगपूर्ण रसास्वादन की अनुकूलता उत्पन्न करता है। नाट्यशास्त्र में सधियों का विधान प्रायः प्रतिपक्ष की पराजय को ही लक्ष्य में लेकर चलता है। प्रतिपक्ष की शक्तियाँ आरंभ में खूब विकसित दिखाकर अंत में उनका पूर्ण पराभव दिखाया जाता है। प्रसाद आदर्शवादी कलाकार है, अतः प्रायः सभी महत्त्वपूर्ण रचनाओं में असत् पक्ष का निःशेष पराभव दिखाया गया है। प्रतिपक्ष का विधान वास्तव में आधिकारिक कथा के नायक अथवा अन्य सहयोगी पात्रों के चरित्र को निखारने व प्रभावशाली होने देने की कलात्मक प्रविधि है, जिसके अभाव में चरित्र में धार नहीं आ पाती।

प्रसाद-साहित्य में, अनेक रचनाओं में, प्रतिपक्ष का विधान बहुत स्पष्ट, पुष्ट व प्रभावशाली हुआ है। सत् पात्र, पक्ष अथवा वर्ग की, आदर्श विचारधारा की, शाश्वत जीवन-मूल्य की, विषम परिस्थितियों व उग्र संघर्षों के बीच में से जहा-जहा भी विजय निरूपित हुई है, वहा-वहा प्रायः सर्वत्र ही यह प्रतिपक्ष देखा जा सकता है। 'ककाल' में देवनिरजन व बाथम, 'तितली' में चौबे, 'अजातशत्रु' में समुद्रदत्त, 'चंद्रगुप्त' में आभीक, 'स्कंदगुप्त' में पुरगुप्त, उसकी मा, भट्टार्क, 'ध्रुवस्वामिनी' में रामगुप्त, शकराज, खिगिल आदि पात्र प्रतिपक्ष के विशिष्ट पात्र हैं। 'प्रतिपक्ष' के विधान से 'पक्ष' की कथा उभरी व पुष्ट हुई है। उससे संबंधित पात्रों के चरित्र को उत्कर्ष प्रदान करना ही लेखक का लक्ष्य है।

निजी प्रकृति का आरोप

प्रसाद प्रकृति से भावुक व दार्शनिक कलाकार हैं। ऐसा कोई भी लेखक जब साहित्य-सृष्टि करता है तो सहज ही लेखक के व्यक्तित्व के विशिष्ट गुण या उसके सेव्य आदर्श पात्रों पर आरोपित होने लगते हैं। पर, आरोप तभी कहायेगा जबकि पात्र की दार्शनिकता-भावुकता पात्र की मूल प्रवृत्ति में से ही सहज या तर्क-सम्मत ढंग से उद्भूत हों। अपने आदर्शों के अनुरूप सृष्टि बनाने में ही लेखक को अनिवार्य तृप्ति मिलती है। किंतु एक विचारणीय स्थिति उत्पन्न हो जाती है। या तो लेखक अपनी मनस्तुष्टि को प्राथमिकता देकर अपने पात्रों पर अपनी ही भावनाओं व आदर्शों का बोझ डालता चले, या लेखक अपनी भावनाओं व आदर्शों को एक ओर रखकर तटस्थ भाव से पात्रों को उनकी समस्त निजी वृत्तियों और क्रियाकलापों के साथ प्रस्तुत करे। पर दोनों ही स्थितियों की अपनी सीमाएँ हैं। यदि लेखक पात्रों पर अपने ही व्यक्तित्व को लाद देता है तो लेखक को यह सतोष तो प्राप्त हो जायेगा कि उसने अपने आप को भारमुक्त करके, अपने हृदय को हल्का एवं प्रफुल्लित करके, आत्माभिव्यजन कर दिया, किंतु इसका अर्थ तो यही होगा कि पात्र लेखक का साधन-मात्र या अस्त्र-मात्र था, उसका अपना कोई व्यक्तित्व नहीं था, वह लेखक के अपने विचारों को प्रकट करने का बहाना, माध्यम व जड वाहन-मात्र था। यह स्थिति अपने आप में हमें यह आश्वासन कैसे दे सकती है कि लेखक ने नयी सृष्टि की? दूसरी ओर लेखक तटस्थ रहकर यदि नयी पात्र-सृष्टि करता है तो लेखक के व्यक्तित्व से पात्र अछूता ही रह जायेगा। अतः उसके सर्जन में वह प्रामाणिकता नहीं आयेगी जो लेखक के जीवन मानवीय संपर्क की सहज प्रसूति है।

फिर यह भी प्रश्न है कि क्या तटस्थ पात्र-रचना संभव भी है। पात्र की सारी सृष्टि तो अंततः लेखक के मस्तिष्क की ही उपज है। उसकी समग्र चेतना में छनकर वह निखरे रूप में उतरी है। अतः तटस्थता की बात कोरी कहने की बात है। तात्पर्य यह है कि दोनों दृष्टिकोण अतिवादी हैं। पूर्ण चरित्र-चित्रण-कला की सहज मांग है कि यथार्थ पात्र-सृष्टि में लेखक के आदर्शों का प्रतिबिंब भी हो और पात्रों का अपना निजी व्यक्तित्व भी सुरक्षित रहे। यदि पात्र के माध्यम से लेखक के व्यक्तित्व का संपर्क-लाभ हमें न हो तो रचनाकार का वह उत्तमांश हमें कहा मिलेगा, जिसकी हमें कला-सृष्टि में तलाश रहती है, क्योंकि साहित्य तो उसके स्रष्टा की ही प्रसूति है। और यदि पात्र का निजी व्यक्तित्व प्रकट न हो तो हम केवल यही कहेंगे कि लेखक ने पात्र के व्याज से अपनी या अपने मन की फोटो कापी या कार्बन कापी मात्र हमें पकड़ा दी। प्रतिलिपि या अनुकरण मात्र, मौलिकता के अभाव में, साहित्य नहीं। कोरा

अनुकरण तो, नवनिर्माण के क्षेत्र में एक विगर्हणीय कर्म है। यह मानने में कदाचित् कोई आपत्ति न होगी कि पर्याप्त कलाकारोचित तटस्थता होते हुए भी प्रसाद के पात्र प्रसाद की निजी प्रकृति के रंग में इतने रंग गये हैं कि वे 'प्रसादीय' अधिक है, 'स्वयं' अपने रूप में कम।

प्रसाद ने अगणित पात्रों का सर्जन किया है। आरम्भिक रचनाओं के तथा उत्तरकालीन रचनाओं के कुछ पात्र तो केवल 'आरम्भ' और परिणामों के सबध-सूत्र से बुनते हैं; इनका कोई व्यक्तित्व नहीं। उन्हें छोड़कर विशिष्ट पात्र पर विचार किया जाये तो जान पड़ेगा कि प्रसाद ने अपने पात्रों को दोहरा दायित्व दिया है—अपना व्यक्तित्व बनाये रखना और प्रसाद के निजी आदर्शों का भी वहन करना। प्रसाद-साहित्य के अधिकांश पात्र प्रसाद की भावुकता, दार्शनिकता, मानवीयता व प्रकृति-प्रेम को लिये हुए हैं और इस दृष्टि से वे पर्याप्त समान हो गये हैं। हमने बाह्य दृष्टि से पात्रों की विविधता का विवेचन किया है। पर आंतरिक दृष्टि से वैविध्य प्रायः बहुत कम होता है। प्रायः सभी महत्वपूर्ण पात्र (स्त्री व पुरुष) दार्शनिक, भावुक एवं प्रकृति-प्रेमी हैं, एकांत-प्रिय व कल्पनोपजीवी हैं। सब प्रायः एक ही ढंग से सोचते हैं, एक-सी ही बोली बोलते हैं। व्यवसाय-भेद, आयु-भेद, पद-भेद के रहते हुए भी उनके आंतरिक मनोविधान या मनोरचना में बहुत कम अंतर है। श्रद्धा, देवसेना, कोमा, गाला, कार्नेलिया—सब बाह्य सृष्टि से भिन्न होकर भी मानसिक सृष्टि से कितनी समान हैं। पुरुष-पात्रों में भी यही दिखायी पड़ेगा। पर इतना अवश्य है कि प्रसाद का व्यक्तित्व उन पर थोपा हुआ नहीं जान पड़ता। प्रसाद के गुण उनमें जाकर उनके चरित्र की मूल प्रकृति व चेतना के साथ एकाकार हो गये हैं। इसकी परीक्षा उनकी मानसिक परिस्थितियों के विश्लेषण में सहज ही की जा सकती है। पात्र जैसा चिंतन करते हैं, तदनु रूप ही आचरण करते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि वे बोझा नहीं ढो रहे हैं, ढो रहे हैं तो स्वेच्छा से।

यह दार्शनिकता और मानव हृदय-सवेद्य कोमल भावुकता प्रसाद की चरित्राकन कला की एक विशेष विभूति है और पाठक के लिए, उसकी एक धृष्टता के बावजूद एक गहरा आकर्षण है। कला में लेखक का व्यक्तित्व होता है। चरित्राकन की कला से अभिप्राय यही तो हो सकता है किसी पात्र का चरित्र इस प्रकार प्रस्तुत किया जाये कि वह सबके मानसिक आकर्षण का पात्र हो। जहाँ दार्शनिकता और भावुकता को सर्वत्र देखकर एकरसता लग सकती है। यहाँ यह भी सत्य है कि ये ही वे तत्त्व हैं जो मानव-हृदय को सबसे अधिक मोहते हैं। दार्शनिकता की प्रवृत्ति प्रसाद में सहज है। आत्मा के नाते रहस्य और दार्शनिकता के स्तर पर प्रायः सभी सहृदयों का मिलन सहज और अवश्यभावी होता है।

मस्तिष्क से प्रसाद दार्शनिक और हृदय से भावुक हैं। दार्शनिकता और भावुकता के सम्मिलित योग से किया गया चरित्राकन सहृदयों की संपूर्ण अतसत्ता पर अधिकार कर लेता है और इस अधिकार के क्षणों से सच्चे सहृदय को यह ध्यान नहीं रहता कि यहाँ एक धृष्टता या पुनरावृत्ति आदि है। प्रसाद के अनेक पात्रों में आंतरिक साम्य होते हुए भी उनका अपना-अपना निजी प्रभाव प्रायः अचूक रहता है।

चरित्र-परिवर्तन

प्रसाद की चरित्र-सृष्टि का एक महत्वपूर्ण तत्त्व है—पात्रों के चरित्र में परिवर्तन। प्रत्येक

लेखक के अपने कुछ निजी जीवन-मूल्य, सिद्धांत या आदर्श होते हैं, जिनकी विजय देखना उसकी अत्यंत प्रिय कामना है। इस विषय का नियम लेखक की यथार्थ या आदर्श सबधी जीवन-दृष्टि से ही होता है। स्पष्टी, प्रवचना और अन्याय के इस वास्तविक ससार में तो प्रायः उन लाडले आदर्शों की विजय कही दिखायी नहीं पड़ती, अतः मनस्तोष में अंतिम साधन के रूप में उनकी पूर्ति मानसिक सृष्टि में जाकर ही की जाती है। यह विजय इस मानसिक सृष्टि-साहित्य में प्रायः पात्रों का चरित्र-परिवर्तन, जो अपराध-स्वीकृति, भूल-सुधार, क्षमा-याचना, क्षमा-दान आदि कार्यों में चरितार्थ होता है, कराकर प्राप्त की जाती है। बिना चरित्र-परिवर्तन कराये भी रचना में यह विजय संभव है, पर परिस्थितिवश उन आदर्शों के विपरीत आचरण करने वाला पात्रों को किसी जटिल परिस्थितियों के जाल में डालकर अंत में ठीक दूसरे सिरे के (साहित्यकार के अपने प्रिय) आदर्शों को ग्रहण करते दिखाने में पाठकों या प्रेक्षकों के मन पर जिस गभीर प्रभाव की चमत्कारपूर्ण सिद्धि होती है, उससे लेखक का विशेष सतोष होता है। जितनी ही गहरी दुष्प्रवृत्ति होगी, उसके निरसन के लिए उसी के अनुपात में चरित्र-परिवर्तन के साधनभूत प्रसंग या पात्र खड़े किये जायेंगे। लेखक अपने चरम रूप में दो प्रकार के होते हैं—घोर आदर्शवादी व घोर यथार्थवादी। एक अनिवार्यतः प्रकाश की विजय चाहता है, दूसरा अधकार की। पर ऐसे अतिवादी लेखक तो संख्या में थोड़े ही होते हैं। लेखकों की जितनी भी श्रेणियाँ कल्पित की जा सकती हैं, वे प्रायः मोटे तौर से इन चरम बिंदुओं के बीच के आदर्श और यथार्थ के विविध मिश्रणों का प्रतिनिधित्व करने वाले लेखकों की ही होती हैं। ससार में न तो कहीं केवल सत् है और न केवल असत्। इसलिए केवल सत् या केवल असत् का ही चित्रण करने या पोषण करने वाले कलाकार का प्रभाव बहुत कम होता है। वास्तविकता की भूमि पर घटनाओं व परिस्थितियों के सहारे पात्रों का प्राकृतिक विकास जितने ही तर्कपूर्ण व यौक्तिक क्रम से दिखाया जायेगा, उतना ही रचना का प्रभाव गहरा होगा। पाठक-प्रेक्षक के मन पर स्थायी प्रभाव डालने के लिए कदाचित् इससे बढ़कर कोई अन्य प्रणाली नहीं।

प्रसाद मूलतः एक आदर्शवादी कलाकार हैं, किंतु वे कोरे आदर्शवादी कलाकार भी नहीं। उन्होंने अवश्य कुछ ऐसे ऐतिहासिक, अर्द्ध-ऐतिहासिक या काल्पनिक पात्र खड़े किये हैं जो अपने असुरत्व या सुरत्व में आदर्श हैं। असुर पात्र अपनी कुचक्रणाओं में प्रत्येक क्षण सलग्न हैं, कहीं उनकी विजय होती है, कहीं पराजय। इस प्रकार सत्पात्र केवल 'शान्त पापम्' कहते या मंगल-कामना करते दिखायी देते हैं। दुष्ट पात्र दंडित होने से छूट गये हैं,¹²⁷ सज्जन पात्र दंडित हुए हैं,¹²⁸ या समाज के अग्निकुंड में उन्होंने निर्ममतापूर्वक अपने आपको आहुति बनाकर फेंक दिया है।¹²⁹ किंतु अनुपात में ऐसे पात्र अपेक्षाकृत थोड़े ही हैं। काव्य-न्याय के आधार पर नैतिक आदर्शों की स्थापना की प्रेरणा से प्रसाद ने अधकार-पक्ष के प्रायः सब पात्रों के चरित्र में या तो परिवर्तन कराया है या उन्हें दंडित किया है, अथवा अपने पापों में काजल के समान काले उन पात्रों ने अपने आप जल में डूबकर (रामदेव) या छुरा मारकर (विजया) आत्महत्या कर ली है। इस प्रकार अपवाद-रूपों का विचार करके चरित्र-परिवर्तन के प्रसाद के व्यापक नियम पर दृष्टिपात करना ठीक होगा। जैसा कि ऊपर कहा ही जा चुका है प्रसाद आदर्शवादी साहित्यकार थे। उन्होंने अवश्य ही नवयुग की यथार्थवादी चेतना को आत्मसात् करके तदनुरूप साहित्य की महत्त्वपूर्ण सृष्टि की थी, किंतु ऐसा भी जान पड़ता है कि वे यथार्थ

को जीवन में समुचित या विषमानुपातिक प्रश्रय देने पर लघु छिद्रों से जीवन की दुर्बलताओं की अनियंत्रित बाढ़ के आ घुसने की आशंका से भी अवगत थे, अतः उन्होंने व्यक्ति-मनोविज्ञान और यथार्थ को समुचित महत्त्व का स्थान देकर जीवन के आदर्शमय दृष्टिकोण को ही सर्वोपरि रखा, जो भारतीय जीवन-पद्धति का अपेक्षाकृत अधिक सुनिश्चित और निरापद आधार रहा है और जिसका वर्णन करने पर ही मानव के अतःकरण का उत्तमांश समाज के सामने अनवरत रूप से आता रहता है। आदर्श के इस ध्रुव नक्षत्र पर प्रसाद की टकटकी आदि से अतः तक लगी दिखायी पड़ती है। पात्रों का चरित्र-परिवर्तन उनकी अपनी आदर्श दृष्टि में ही नियंत्रित हुआ है। उनकी यह आदर्श दृष्टि उनके साहित्य के अगणित पात्रों की चरम जीवन-परिणति के स्वरूप द्वारा समर्थित व पुष्ट होती है और प्रसाद-साहित्य का मूल्यांकन करने के लिए अनेक आधारों में से एक सुदृढ़ आधार भी प्रदान करती है। प्रसाद की कृतियों पर दृष्टिपात करने पर चरित्र-परिवर्तन का नियम प्रायः एक सिद्धांत-सा जान पड़ने लगता है। जहां पाप-कर्म का घड़ा पूरा भर जाने के कारण लेखक को पात्र के चरित्र-परिवर्तन की कोई गुंजाइश नहीं दिखी है, वहां पात्रों ने अपने हाथों से ही अपनी अमर शांति का चुपचाप आह्वान कर लिया है।

बुद्धगुप्त (आकाश), चूड़ीवाली (आकाश), सालवती (इंद्र), नूरी (इंद्र), छलना (अज्ञात), कामना (कामा), मनु (कामा) चाणक्य (चंद्र), राज्यश्री (राज्य), हर्ष (राज्य), मागंधी (अज्ञात) आदि पात्रों का चरित्र-परिवर्तन विशेष रूप से प्रभावशाली है।¹³⁰
भटार्क,¹³¹ छलना,¹³² विरुद्धक,¹³³ शक्तिमती,¹³⁴ अज्ञातशत्रु,¹³⁵ मनसा,¹³⁶ वपुष्मा,¹³⁷ नरदेव¹³⁸ आदि पात्रों में परिवर्तन क्षमाभाव के पारस्परिक आदान-प्रदान के परिणास्वरूप उपस्थित हुआ है और इस प्रकार क्षमा नामक मनोभाव का गौरव प्रतिष्ठित हुआ है।

अनेक पात्र चरित्र-परिवर्तन पर भक्ति, लोक-कल्याण या सन्यास का पथ पकड़ लेते हैं—यदन (छाया), मनु, वैरागी (आकाश), हर्ष, राज्यश्री, चाणक्य आदि।

कुसुम का पति तार्किक ('नूरी' कहानी) मरते समय आस्तिक हो जाता है। 'एक घूट' का कवि आनंद मर्यादा, प्रेम का पक्ष ग्रहण कर लेता है।

अनेक पात्र अपने काल्पनिक में परिवर्तनातीत-से हो गये हैं। अनवरी, श्यामलाल, महत और मैना (तितली) हाथी के पैरों तले दबकर मर जाते हैं।

कुछ पात्र पराये हाथों से या अपने आप समाप्त हो जाते हैं—शकराज (ध्रुव), रामगुप्त (ध्रुव), पर्वतेश्वर (चंद्र), समुद्रदत्त (स्कंद), रामदेव (ककाल), विजया (स्कंद), विलास (कामना) और लालसा (कामना) आदि।

बहुत से पात्र प्रायश्चित्त या पश्चात्ताप करते हैं—भटार्क,¹³⁹ कमला,¹⁴⁰ मनु,¹⁴¹ 'सालवती' कहानी की नायिका,¹⁴² इडा,¹⁴³ सुरमा,¹⁴⁴ जयचंद,¹⁴⁵ विकटघोष,¹⁴⁶ देवनिरजन,¹⁴⁷ देवगुप्त,¹⁴⁸ नरदेव,¹⁴⁹ सलीम¹⁵⁰ आदि। इस प्रकार प्रायश्चित्त का जीवन-विधान में महत्त्व भी सूचित हो गया है।

असत् प्राप्ति से मुक्ति या भूल-सुधार के साथ भी अनेक पात्रों में चरित्र-परिवर्तन होता है—आनंद, कामना, मागंधी, अज्ञातशत्रु, कर्पिजल ('व्रतभंग' कहानी), मनु, इडा, सालवती, छलना, 'रूप की छाया' कहानी की नायिका आदि।

इस प्रकार यह चरित्र-परिवर्तन मनमाने ढंग पर न होकर चरम जीवन-दृष्टि के निर्देश से हुआ है।

चरित्र-चित्रण का अंतिम आदर्श या निकष

चरित्राकन-कला का सामान्यतः (नाटक, उपन्यास, कहानी) सबको ध्यान में रखकर सर्वश्रेष्ठ निकष यह कहा गया है—प्रो हडसन की धारणा में, उपन्यास और नाटक—दोनों में ही कथा-विकास की अत्यंत कलात्मक पद्धति यह मानी जाती है कि वह (कथा-विकास) विभिन्न मतव्यों, आशयों और सवेगों से प्रेरित विभिन्न गुण-शील या प्रकृति वाले कुछ ऐसे कथा-निबद्ध पात्रों की गतिविधियों से उत्पन्न हो जो पारस्परिक प्रभावों या उनके निहित स्वार्थों को उभारे। इस पद्धति में ही चरित्र-विकास की कला की उत्कृष्टता निहित है।¹⁵¹ पात्र पूर्ण सजीव या जीवत रूप में हमारी कल्पना में निवास कर सकें।¹⁵² ऐटविसल के अनुसार, साहित्यगत पात्रों के साथ पाठकों-दर्शकों की अंतरगता रचना के वाचन-दर्शन काल में इतनी गहरी हो जानी चाहिए, जो प्रत्यक्ष जीवन में अपने सुपरिचितों से वर्षों के घनिष्ठ संपर्क से भी स्थापित न हो पाये।¹⁵³ फॉर्स्टर का मत है कि उपन्यासों में लेखक व उसकी रचना या विषय-वस्तु के साथ पाठक की ऐसी घनिष्ठता होती है, जो कला के अन्य प्रकारों में नहीं दिखायी पड़ती।¹⁵⁴

परिपूर्ण चरित्र की यह विशेषता है कि उसकी एक ऐसी मूल, मार्मिक या केन्द्रीय विशेषता प्रस्तुत की जाये जो उसकी अन्य सब प्रवृत्तियों को प्रभावित या नियंत्रित करती हो।¹⁵⁵ दूसरी ओर ऐटविसल व एबरक्राबी व अरस्तू का विचार है कि पात्र-सृष्टि लेखक के ही किसी निजी मूलभाव को चरितार्थ करने वाली हो।¹⁵⁶

आचार्य श्यामसुंदरदास चरित्र-चित्रण में संक्षेप, पात्रों के प्रति लेखकीय मानवीय सहानुभूति व समस्त चरित्राकन-कर्म के द्वारा मानव जीवन की व्याख्या पर विशेष बल देते हैं।¹⁵⁷

बाबू गुलाबराय ने पात्रों का सामान्य से दूर न होते हुए भी अपनी विशेषता बनाये रखना और इस कारण उनका पहचाना जा सकना, पात्रों में व्यक्ति और समाज दोनों की विशेषताओं का बने रहना, उनके प्रति हमारी सहानुभूति रहना और हमारी सहज घृणा या स्नेह के मनोभावों को उभारने में उनका समर्थ हो पाना—सफल पात्र की यही कसौटी निर्धारित की है।¹⁵⁸

चरित्र-चित्रण-कला के इस व्यापकतम आदर्श या निकष को ध्यान में रखकर विचार करने पर हम प्रसाद की उच्च उपलब्धियों के प्रति आश्चर्य हो सकते हैं। वे जिन पात्रों के प्रति सहज मानवीय सहानुभूति, घृणा या स्नेह जगाना चाहते हैं, वे अनुभव व विश्लेषण के आधार पर अवश्य ही हमारे उन्ही भावों के पात्र प्रमाणित होते हैं। हमारे साथ निश्चय ही उनकी अंतरगता स्थापित हो जाती है। मानव-जीवन की व्याख्या तथा कलात्मक पद्धति के सबंध में यथास्थान पर्याप्त कहा ही जा चुका है। सभी महत्वपूर्ण पात्रों का चारित्रिक पल्लवन व विस्तार उनके किसी बीज या अवगुण से हो सहज उद्भूत है। वे सामान्य और विशेष—अपनी दोनों ही सत्ताओं के स्वस्थ अनुपात में हमारे सामने उपस्थित होते हैं। देवसेना, विजय, घटी, यमुना जैसे व्यक्ति पात्र भी सामान्य मानव-रूप से ऐसे दूर नहीं जा पड़े

हे कि हम उन्हें पहचान न सके। वे हमे मुग्ध करते हैं—यह इस बात का प्रमाण है कि वे अपने मूल सामान्य मानवीय धरातल से खिसककर कोई विचित्र प्राणी नहीं हो गये हैं। प्रसाद की पात्र-सृष्टि सरस और सुतुलित है।

प्रसाद-साहित्य में सवाद

साहित्य की अनेक विधाओं (प्रबंध काव्य, नाटक, उपन्यास-कहानी) में पात्रों के बीच भावों और विचारों का आदान-प्रदान प्रायः भाषा के द्वारा होता है। भाषा के माध्यम से पात्रों के बीच इस भाव-विचार-विनिमय को 'सवाद' कहते हैं। सवाद सुंदर और रोचक हो—इसके लिए कुछ गुण आवश्यक माने जाते हैं। सवाद सुष्ठु, सजीव, स्वाभाविक, जिज्ञासावर्द्धक, सार्थक, प्रसंगोचित, संक्षिप्त, पात्रों की आयु, पद-वर्ग व मनस्थिति के अनुरूप, कथा को विकसित करने वाले व पात्रों को स्पष्ट करने वाले हो। इन गुणों से समन्वित सवाद साहित्य में रोचकता उत्पन्न करते हैं और उसके चरम लक्ष्य—रस की सिद्धि में सहायक होते हैं।

सवाद प्रसाद-साहित्य का भी एक महत्वपूर्ण उपकरण है। सामान्य रूप में प्रसाद के सवाद उपर्युक्त प्रायः सभी गुणों से युक्त हैं। सौष्ठव, लघुता, सरलता व प्रवाह की दृष्टि से प्रसाद के सवाद अनेक स्थलों पर पर्याप्त सुंदर हैं।¹⁵⁹ सवादों में जीवतता है।¹⁶⁰ पात्रानुरूपता का भी प्रायः सफल निर्वाह हुआ है।¹⁶¹ कही-कही सवाद लंबे (भावौदात्त या विचारौदात्त के कारण) भाषण से हो गये हैं, जो अपनी गद्यात्मकता में रूखे सिद्धांत-प्रतिपादन से लंबे हैं,¹⁶² किंतु ऐसे लंबे सवाद भी हैं, जहां काव्यात्मकता और सरसता होने से रुखाई का सहज ही परिहार हो जाता है।¹⁶³ कही-कही सवाद काव्यात्मक होते हुए छोटे, अतः अधिक रोचक हो गये हैं।¹⁶⁴ अन्य उत्कृष्ट साहित्यिक गुण भी उनमें प्रकट हुए हैं।¹⁶⁵ सवादों में कही-कही (आरंभिक रचनाओं में) प्राचीन शैली का प्रभाव भी पाया जाता है। उनमें आकाशभाषित का प्रयोग एक ओर से अथवा दो पात्रों के बीच भी कराया गया है।¹⁶⁶ सवादों में कविता¹⁶⁷, उर्दू बहरी¹⁶⁸ व तुकबाजी¹⁶⁹ (जैसे तडक-भडक, धान खाया, चपत पाया, परिहास-दास) को भी स्थान दिया गया है। अति भावुकता के कारण कही-कही सवाद अत्यंत प्रवाही व अव्यावहारिक भी हो गये हैं।¹⁷⁰ काल्पनिक पात्रों के बीच भी सवाद का विधान हुआ है—जैसे प्रकृति के पदार्थ वद्वकिरण व लहर के बीच में।¹⁷¹ मन के भावों—दरिद्रता, करुणा व अभिमान—के बीच भी काल्पनिक सवाद का विधान हुआ है।¹⁷²

प्रसाद मूलतः कवि हैं। पात्र उनकी सृष्टि हैं, अतः उनके व्यक्तिगत साहित्य-गुणों का, ज्ञान-अज्ञान में, पात्रों में संक्रमण असंभव नहीं। परिणामस्वरूप प्रसाद के अधिकांश पात्रों में, चाहे वे निम्न वर्ग या श्रेणी के ही क्यों न हो, दार्शनिक भावुकता का अवाछित सीमा तक प्रवेश हो गया है। कहीं-कहीं तो इसी प्रवृत्ति के कारण आयु और प्रसंग की सगति का भी ध्यान विस्मृत हो गया है।¹⁷³ अत्यंत प्रौढ़ काव्यात्मक कल्पनामय भाषा में संभाषण अनेक स्थलों पर अपनी सीमा को पहुच गया है।¹⁷⁴

जाति के अनुरूप सवादों का भी, स्वाभाविक विधान अनेक स्थलों पर हुआ है।¹⁷⁵ देहाती, पहाड़ी आदि जाति-वर्ग के पात्र अपने भाषा-वैशिष्ट्य के साथ बोलते हैं। गद्य, पद्य और चपू—तीनों ही रचना-प्रकारों में सवादों का प्रयोग हुआ है। सवादों में कही-कही

अनुप्रासयुक्त पदावली का भी व्यवहार हुआ है। पद्य में, तुकात-अतुकात दोनों ही छंद-प्रकारों में, सवाद हुए हैं। पात्रों के भावावेश के समय के सवादों में वाक्यों का विपर्यय तो बहुत मिलेगा। स्वगत-भाषण भी एक प्रकार का सवाद ही है, जो स्वयं से होता है। मनोवैज्ञानिक स्थितियों में इस प्रकार के सवाद भी, नाटकों आदि में, बहुत देखे जा सकते हैं। पशुओं के साथ एकपक्षीय बातचीत या एकालाप के भी उदाहरण मिलेंगे, जैसे 'ककाल' में कुत्ता 'हू-हू' करके उत्तर देता है। मौन रहकर अश्रु से उत्तर दे देना भी सवाद की प्रकृत सीमा में समझा जा सकता है। पूर्ण बाह्य मौन धारण कर आत्मिक प्रश्नोत्तर मिले मानसिक स्व-सवाद भी बहुत है। नाटकों, कहानियों व उपन्यासों में बहुत जगह सवादों से ही रचना आरंभ होती है। बालकों के साथ हुए सवाद में बालोचित तुतलाहट ने स्वाभाविकता ला दी है। असबद्धता या अप्रासंगिकता तो प्रसाद के सवादों में सभ्यत कहीं न मिले। कहीं-कहीं सवाद-सूचक उलट विरामों के प्रयोग में शैथिल्य मिलता है, जिसके कारण अर्थ की सगति में कठिनाई होती है। कुल मिलाकर देखने पर प्रसाद के सवाद सामान्यतः प्रौढ़, काव्यात्मक व कलात्मक हैं, पर कहीं-कहीं सुंदर होते हुए भी अति अलंकृति या जडाऊ काम के कारण लड़खड़ा शिथिल हो गये हैं। रंगमंच की दृष्टि से ऐसे सवाद अवश्य ही अनुपयोगी हो गये हैं। अनेक विद्वानों ने इस सबंध में गहरी आपत्ति की है,¹⁷⁶ पर प्रसाद जी ने अपने दृष्टिकोण से ऐसे लेखकों को अपना उत्तर भी दिया है।¹⁷⁷

प्रसाद-साहित्य में मनस्तत्त्व व अंतर्द्वंद्व

मनस्तत्त्व के अध्ययन का मुख्य क्षेत्र मनोविज्ञान है। मनोविज्ञान और साहित्य का घनिष्ठ संबंध है, अतः साहित्य की प्रकृत परिधि में आये मनस्तत्त्व का अध्ययन यहाँ प्रसंग-प्राप्त है। साहित्य और मनोविज्ञान की कार्य-प्रणाली और इन दोनों क्षेत्रों की मूल प्रकृति में जितना भेद है, उतना ही दोनों के द्वारा गृहीत मनस्तत्त्व के निरूपण और उसकी प्रणाली में भी। साहित्य वृत्तियों, भावों, विचारों, कल्पनाओं आदि के गुफित या समवेत सौंदर्य का मार्मिक उद्घाटन करता है, जबकि मनोविज्ञान प्रयोग-परीक्षण आदि द्वारा उनका विज्ञान की वस्तुनिष्ठ या तथ्य-शोधात्मक प्रणाली पर, निर्मोह अध्ययन करता है। सृजनात्मक साहित्य की मूल प्रकृति सश्लेषणात्मक होती है और मनोविज्ञान की विश्लेषणात्मक। साहित्य के रस-चक्र पर दृष्टिपात करने पर दिखायी पड़ेगा कि रस के प्रमुख उपकरण आश्रय, आलंबन, उद्दीपन, स्थायी भाव, संचारी भाव, अनुभाग आदि हैं। इनमें से अंतिम तीन पर मनोविज्ञानवेत्ता का प्रमुख कार्य-क्षेत्र है, वही कवि अथवा साहित्यकार का भी। इस सामान्य धरातल के होते हुए भी मुख्यतः भाव, विचार और कल्पना से ही साहित्य का अंतरंग निर्मित होता है। साहित्य में भाव-व्यंजना और चरित्र-सृष्टि में मनस्तत्त्व का सबसे अधिक उपयोग होता है। कवि अथवा पात्र के मन में कौन से भाव (स्थायी-संचारी) किस प्रकार, किस रूप में कार्य कर रहे हैं, और वे किस रूप में (अनुभाव) बाहर व्यक्त हो रहे हैं, इसका यथातथ्य निरूपण साहित्य में यथार्थ या सत्य की प्रतिष्ठा और स्वाभाविकता की दृष्टि से अत्यंत आवश्यक है। हमारे मन में एक भाव का सहज प्रवाह अथवा संचार होता है, कभी दो या अनेक भावों का सहचार, सघट्ट या सघर्ष होता है और शारीरिक चेष्टाओं या व्यापारों में वह बाहर प्रकाशित होता है। आंतरिक भावों के इस क्रियाकलाप और बाहरी चेष्टाओं का अध्ययन ही मनस्तत्त्व का

साहित्योपयोगी अध्ययन है। फील्डिंग और हडसन ने मानव-प्रकृति का निकटतम और गंभीरतम ज्ञात पात्र-स्रष्टा के लिए अत्यंत महत्वपूर्ण कहा है।¹⁷⁸ किंतु, भारतीय चरित्र-चित्रण में मनोविश्लेषण सीमातीत रूप में आवश्यक नहीं समझा गया। आचार्य वाजपेयी जी की धारणा है कि वह तो वस्तु-चित्र मात्र है, यथार्थवादी खोज है, विज्ञान का विषय है जो साहित्य के क्षेत्र में निरी निरर्थक भी हो सकती है।¹⁷⁹ रस ही मुख्य है। चरित्र-निर्देश अपेक्षाकृत गौण वस्तु है और वस्तु-विन्यास तो और भी ऊपरी वस्तु है।¹⁸⁰

मनस्तत्त्व प्रसाद-साहित्य के अध्ययन का रोचक पक्ष है। प्रसाद ने शताधिक पुरुष व नारी (बालक भी सम्मिलित हैं) पात्रों का निर्माण किया है, जो विविध जीवन परिस्थितियों, व्यवसायों, परिवेशों व वैचित्र्यपूर्ण मनस्थितियों में सबधित हैं। इतनी विशाल सृष्टि के पात्रों का स्वरूप स्थिर करना और उनके व्यक्तित्व को उभारना तभी संभव है जब प्रसाद अपने आपको कल्पना के बल से उनकी मनस्थिति में डाल सके। इस समस्त क्रियाकलाप में मानव-मन के अध्ययन के प्रति तीव्र-गंभीर रुचि निहित है। आयु-भेद, परिस्थिति-भेद और मनोविकास-भेद से सबका मनोविज्ञान एक-दूसरे से पृथक् है। प्रसाद की सब पात्र-सृष्टियां मनोविज्ञान की दृष्टि से पूर्ण त्रुटिहीन या निर्दोष हैं या नहीं, यह तो प्रयोगात्मक मनोविज्ञान से ही स्थिर हो सकता है। यहां तो केवल क्षेत्र-विस्तार व हमारे मन पर पड़ी हुई पात्रों की अपील के बल पर ही सामान्य रूप में कुछ कह सकना संभव है। उपलक्षण पद्धति पर चलकर केवल कुछ प्रमुख पात्रों के विश्लेषण के द्वारा ही हम इस तत्त्व के स्वरूप पर अपनी सामूहिक धारणा स्थिर करेंगे। मनोविज्ञान की दृष्टि से प्रसाद-साहित्य के निम्न पात्र अत्यंत रोचक हैं—कमला (लहर), मनु (कामायनी), देवसेना (स्कंद), विजया (स्कंद), बिम्बसार (अजात), चाणक्य (चंद्र), मालविका (चंद्र), ध्रुवस्वामिनी (ध्रुव), विजय (ककाल), यमुना (ककाल), राजकुमारी (तितली), तितती (तितली), मधूलिका ('पुरस्कार' कहानी), चम्पा ('आकाशदीप' कहानी), सुजाता ('देवरथ' कहानी), लैला (आधी)।

इन पात्रों के आकर्षण का मुख्य आधार उनके जीवन की कोई गहरी गुत्थी या वैषम्य है, जिसके परिणामस्वरूप उनका मनोविज्ञान अत्यंत जटिल व असाधारण हो गया है। चरित्रों की यही जटिलता और असाधारणता उन्हें इतना रोचक बना देती है। उदाहरणार्थ कमला रूपगर्विता है। वह नारी जाति की एक भयंकर दुर्बलता—अपने स्थूल रूप के द्वारा पुरुष पर विजय—से आकट ग्रस्त है। देव-सृष्टि का ध्वसावशेष मनु अपने विलास-अभ्यासी मन के सकेतों पर समर्पणमयी श्रद्धा से पराङ्मुख होकर रूप-रानी इडा को अधिकृत करना चाहता है। देवसेना स्कंद की प्रणयिनी है। स्कंद ने हूणों से मालव की रक्षा की है। अब यदि वह उससे विवाह करती है तो लोकापवाद उठेगा कि देवसेना ने अपने भाई बहुवर्मा के त्याग का प्रतिदान लिया है। उधर विजया रूप-धन पर गर्वित है, पैसे के बल पर द्वेष से पीड़ित है। बस, सब मार्ग बंद हैं। यही जीवन की गुत्थी है जो जलकर भी न खुले, विजय रूप और धन से स्कंद को खरीदना चाहती है। स्कंद नहीं मिल पा रहा है तो उसे नीचा दिखाने के लिए भटार्क का वरण करती है। फिर अपने कोष से स्कंद को खरीदना चाहती है। इसी वात्स्याक्र में वह तिनके-सी फंस गयी है। अंत में आत्महत्या करती है। बिम्बसार का मन अभी ससार की ओर से पूर्ण निवृत्त नहीं। संन्यास गौतम के द्वारा थोप दिया गया है। परिणामस्वरूप मन में क्षोभ है। चाणक्य सार्वभौम ब्राह्मण का प्रतीक है। आर्य साम्राज्य के निर्माण में लगा है, पर इस

बाह्य प्रचंड कर्म के नीचे मन की तहो में सुवासिनी की वासना दबी पड़ी है। मालविका चद्रगुप्त पर अर्पित है। अतः समय शरीर प्रेमी के काम आ जाये, इसलिए चद्रगुप्त को राक्षस के षडयंत्र से बचाने के लिए, स्वयं उसकी शय्या पर सोकर, काल्पनिक सुख का भोग करके सिधार जाती है। ध्रुवस्वामिनी पवित्र गुप्त साम्राज्य की कुलवधू होकर भी क्लीव रामगुप्त के साथ नारकीय जीवन व्यतीत कर रही है। उसका सच्चा प्रेमी है चद्रगुप्त, जो रामगुप्त का अनुज है।

इसी प्रकार अन्य पात्रों के जीवन में भी कोई गहरी गुत्थी, विषमता, ग्रंथि, प्रश्न या दाह है। पात्र की इसी विशेषता को उसके केन्द्र में रखकर प्रसाद ने उनके मनस्तत्त्व का अध्ययन, स्रष्टा-कलाकार की हैसियत से, प्रस्तुत किया है, केवल मन की सीवनें उधेड़कर जीवन की स्थूल यथार्थवाद का तथ्यात्मक ज्ञान मात्र प्राप्त करने के उद्देश्य से नहीं। पात्रों का वह मनोविज्ञान-सम्मत अंश उनके समग्र अस्तित्व में घुल-मिलकर उपस्थित हुआ है, अलग से कटे हुए रूप में नहीं।

प्रसाद ने चेतन, अवचेतन और अचेतन मन के सभी स्तरो पर चलने वाली गतिविधियों का सूक्ष्म निरूपण किया है। तैल-धार के समान मन के अखंड प्रवाह की भी झलक कहीं-कहीं मिलती है।¹⁸¹ इसी प्रकार अवचेतन मन का भी क्रियाकलाप चित्रित हुआ है।

पात्रों के आत्म-विश्लेषण के अवसरो पर प्रसाद ने मन के दुर्भेद्य स्तरो का भी गहरा परिचय दिया है।¹⁸² उन्होंने वेश्या,¹⁸³ चोर,¹⁸⁴ मृत्यु से पूर्व की गर्भिणी,¹⁸⁵ वैरागी,¹⁸⁶ हत्यारा,¹⁸⁷ पागल,¹⁸⁸ रूपगर्विता नारी,¹⁸⁹ नौकर,¹⁹⁰ बन्दी,¹⁹¹ व्यापारी,¹⁹² क्लीव,¹⁹³ भूत-भावनाग्रस्त,¹⁹⁴ घोर एकाकी व्यक्ति¹⁹⁵ व कुमारी¹⁹⁶ के मनोविज्ञान का भी सुंदर परिचय दिया है।

सूक्ष्म मनोविज्ञान के निदर्शक कुछ अन्य संकेत भी हैं। अपने को कोसना,¹⁹⁷ प्रेमावेश में आत्म-प्रसार का अनुभव करते हुए अपने प्रिय के साथ सर्वत्र व्याप्त हो जाने की भावना करना,¹⁹⁸ स्तब्ध या ठगे-से रहकर शून्यता का अनुभव करते हुए अपना ही शब्द न सुन पाना,¹⁹⁹ आखों के मुदने से आखों में अलात-चक्र का घूमता दिखायी पडना,²⁰⁰ अपने प्रयत्न किसी भी प्रकार पूरे न पडने पर विपरीत मनःप्रवाह में प्रलय या नाश का प्रसन्नतापूर्वक आह्वान करना,²⁰¹ दड पाकर सुख का अनुभव करना,²⁰² आवश्यकताशील व्यक्ति को आकाश के तारों के रूप में दिखायी पडना व उसका चाद को रुपयो के रूप में देखना,²⁰³ बलपूर्वक नपुंसक बना दिये गये रूपवान् युवक का अपने से ही प्रेम में दर्पण फोड़कर कलेजा ठंडा करना,²⁰⁴ अधिकार में अपने प्रिय व्यक्ति की पुकार सुनना,²⁰⁵ नौकर बनने में सुख का अनुभव करना,²⁰⁶ अपने अभावों को खूब बढ़ा-चढ़ाकर देखना,²⁰⁷ असह्य व्यथा से आखें बंद कर शांति पाने के लिए दृश्य जगत् से छुट्टी ले लेना,²⁰⁸ अपनी गूढतम ललित कामना की पूर्ति की सभावना पर अपने नवीन प्रेमी के आगे किसी बात पर 'नहीं' न कह के प्रेमिका का उत्कटापूर्ण स्वर में 'क्या' कहना²⁰⁹ आदि व्यापारों के निरूपण के द्वारा लेखक ने मनोविज्ञान की अत्यंत बारीक सजगता के प्रति हमें आश्चर्य किया है।

प्रणय के मनोविज्ञान का सूक्ष्म परिचय देने में प्रसाद पीछे नहीं रहे हैं। नये प्रेमी का मनोविज्ञान,²¹⁰ देवसेना का प्रणय के ज्वार में, हृदय, आखें, चित्त, बुद्धि व कान की गूहस्थी बसाना,²¹¹ प्रेम में हृदय का पराजित होना,²¹² राजकुमारी का सोने का झूठा बहाना किये मन

मे प्रणय की पुरानी बही खोले बैठना,²¹³ कल्याणी तथा मालविका का चद्रगुप्त के लिए प्रेमविह्वल रहना,²¹⁴ प्रणय मे नोकझोंक, छेड़-छाड़, सरस विक्षेप व मनोविनोद करना,²¹⁵ रूप-दर्प में सुमन नोचना,²¹⁶ रूठने का सुहाग चाहना,²¹⁷ दमित वासना लिये आत्म-वचना करना²¹⁸ आदि व्यापार प्रणय का सूक्ष्म मनोविज्ञान बताने वाले है।

सामान्य स्त्री-प्रकृति व मनोविज्ञान के भी कुछ अत्यंत रोचक उदाहरण अनेक स्थलो पर मिल जायेंगे।²¹⁹ सतान-प्राप्ति की नारी-सुलभ कामना से सबधित मनोविज्ञान का भी परिचय दिया गया है।²²⁰ स्त्री को धन से कितना सतोष होता है यह भी बताया गया है।²²¹ स्त्री शक्ति व महत्त्व के आगे झुकती है।²²² नारी-हृदय का प्रणय में मनोविज्ञान कितना विषम हो जाता है, यह भी दिखाया गया है।²²³ रूप जाने पर धनी नारी धन को सभालती है और रूप-यौवन की रक्षा के लिए सतान का भी त्याग कर देती है, यह वैचित्र्य भी दिखाया गया है।²²⁴

लेखक ने बालक²²⁵ और पशु²²⁶ के मनोविज्ञान का भी सूक्ष्म परिचय दिया है।

इसी प्रकार नारी के प्रति नारी की जातीय प्राकृतिक सहानुभूति,²²⁷ भय,²²⁸ सदेह,²²⁹ मानसिक दाह व जलन,²³⁰ सकल्प-विकल्प,²³¹ आत्म-स्पर्धा²³² आदि भावो से सबधित मनोविज्ञान का भी परिचय मिलता है। 'कानन-कुसुम' काव्य,²³³ 'सलीम' कहानी,²³⁴ 'इरावती' उपन्यास,²³⁵ कामायनी²³⁶ मे भी अनेक सुंदर मनोवैज्ञानिक स्थल हैं।

प्रसाद-साहित्य के अनेक पात्रो मे अतर्द्ध का भी विधान हुआ है जो मनोविज्ञान से ही सबधित है। पर वह प्रसाद की साहित्यिक दृष्टि व जीवन-दृष्टि से मर्यादित है। वस्तुतः अतर्द्ध का समावेश, प्रसाद-पूर्व के साहित्य को देखते हुए, पर्याप्त सतोषजनक मात्रा में दिखायी पड़ता है। और वह वस्तुतः प्रसाद की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि के रूप में आका जाता है। पाश्चात्य कृतियों में जहां जीवन की तरह साहित्य मे भी संघर्ष या द्वंद का सर्वोपरि महत्त्व है,²³⁷ द्वंद या संघर्ष का जैसा स्वरूप मिलता है वैसा प्रसाद जी की कृतियों मे सभवत न मिले। डॉ रामअवध द्विवेदी ने लिखा है कि प्रसाद से पाश्चात्य ढंग के अतर्द्ध की अपेक्षा करने वालों को सभवत निराश ही लौटना पड़ेगा।²³⁸ पर जैसी कि आचार्य वाजपेयी की मान्यता है, अधिक मनोद्वंद साहित्य के प्रकृत क्षेत्र की अपनी वस्तु भी नहीं अतः उसका अभाव कोई गहरी हानि भी नहीं।²³⁹ इस सबध में हमें इतना ही निवेदन करना है कि प्रसाद भीषण मनोद्वंद चित्रित करने की कला से अपरिचित नहीं। कमला,²⁴⁰ देवसेना,²⁴¹ घटी या विजया,²⁴² लैला,²⁴³ सुजाता,²⁴⁴ रोहिणी,²⁴⁵ चम्पा,²⁴⁶ मालविका,²⁴⁷ ध्रुवस्वामिनी,²⁴⁸ 'आसू' का नायक,²⁴⁹ बिम्बसार,²⁵⁰ स्कंद,²⁵¹ शकटार,²⁵² चाणक्य²⁵³ आदि पात्रो के चित्रण द्वारा हम पूर्ण आश्चर्य हो सकते हैं कि मनोभावनाओं के प्रचंड द्वंद की प्रसाद सजीव व यथार्थमूलक कल्पना करते हैं। पर ऐसा जान पड़ता है कि मानव अतर्करण की इन प्रचंड वृत्तियों को साहित्य में या रगमच पर अपने नग्न रूप में प्रस्तुत करना प्रसाद को इष्ट नहीं। सभवत प्रसाद का निजी वृत्ति-गाभीर्य भी इसका उत्तरदायी हो। मल्लिका, विजया, यमुना, लैला, देवसेना, चम्पा आदि पात्रों में सृष्टि में प्रलय मचा देने की सभावनाएं थी, पर वे दबा दी गयी। मानो प्रसाद को मानव-अतर्करण जैसी निसर्ग मनोहर स्थली को ऐसी प्रवृत्तियों का अध अखाड़ा बनाना सर्वथा असाहित्यिक कर्म जान पड़ता है। वे आनंदवादी हैं। इस प्रकार की प्रवृत्ति को प्रश्रय देकर उसे पोषित करना अपने मूल ध्येय की सिद्धि से विपरीत दिशा मे गमन है। इस सिद्धि के लिए क्षमा, गांधीर्य, अहिंसा, पश्चात्ताप जैसे गुणों की ही अधिक गुंजायश है—और

इन गुणों की महत्ता प्रसाद ने सर्वत्र दिखायी है। धीरता, वीरता व गभीरता पुरुष के ये ही मूल गुण कहे गये हैं। प्रसाद को अतर्द्द्व उसी सीमा तक इष्ट है जहा तक वे पुरुष के व्यक्तित्व का निर्माण करने वाले उपादानों के घोर विरोध में न हो। प्रसाद के पात्रों में अतर्द्द्व की समाप्ति प्रायः जीवन के श्रेष्ठ गुणों व मूल्यों के साक्षात्कार या नवीन विश्वासों से उनके अभिसिचन के साथ होती है।

समीक्षात्मक निष्कर्ष चरित्र-चित्रण-कला के क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय

अब हम प्रसाद की चरित्र-सृष्टि सबधी उपलब्धि को तात्त्विक व ऐतिहासिक दोनों दृष्टियों से आक सक्ने में कुछ समर्थ हैं। चरित्र-चित्रण-कला की श्रेष्ठता का विद्वानों द्वारा सुचितित जो निकष हमने ऊपर प्रस्तुत किया है, उस पर प्रसाद की कला को रखकर देखने से जान पड़ेगा कि वह परिपूर्ण कला के आदर्श के पर्याप्त निकट है। कला में पात्रों का कल्पनात्मक पुनर्निर्माण काव्यगत सत्य और सौंदर्य के जिन नियमों के अनुशासन में होता है, उनकी प्रसाद ने पूर्ण रक्षा की है। कलाकारोचित अभ्यासगत कौशल व समय दोनों का यथेष्ट प्रदर्शन हुआ है। प्रेमचंद अपने सामाजिक-राजनीतिक-मानवीय उद्देश्यों की सिद्धि के लिए जिस प्रकार पात्रों पर प्रायः शासन रखते हैं, प्रसाद में वह उतना नहीं मिलता—अवश्य 'ककाल' के पात्र इसके अपवाद हैं। हम इस समय को चरित्र-सृष्टि की कला का प्रमाण मानते हैं। यो अपने मूल मतव्य की उच्चाशयता में दोनों कलाकार निश्चित ही महान् हैं।

प्रसाद ने चरित्र-चित्रण की एक नई दृष्टि तैयार की है, जिसमें युग-रुचि और विकसित कला की माग—दोनों की सुदूर पूर्ति है। रस और चरित्र-चित्रण, दोनों को प्रसाद अधिकाधिक निकट लाये हैं। इस विकसित दृष्टि के प्रकाश में रची गयी कला विशेष तुष्टिकारिणी हो गयी है। इस नवीन दृष्टि के उन्मेष का श्रेय प्रसाद को विशेष रूप से मिलना चाहिए।

ऐतिहासिक विकास-क्रम की दृष्टि से देखने पर प्रसाद की उपलब्धि अत्यंत महत्त्वपूर्ण जान पड़ेगी। चरित्र-चित्रण की आधुनिक शास्त्र-विहित अधिकाधिक तटस्थता वाली प्रणाली का प्रसाद ने उपयोग किया। भारतेन्दु-युग व द्विवेदी-युग से प्रसाद निश्चय ही बहुत आगे हैं। पात्रों के माध्यम से घटनाओं द्वारा कथा-विकास की अपेक्षा पात्रों की मूल मनोवृत्तियों के क्रियाकलाप से कथा-विकास अधिक प्रभावशाली व कलात्मक होता है। प्रसाद में स्थूल जगत् की घटनाओं के प्रति विशेष आकर्षण नहीं। जहा मनोजगत् की सूक्ष्म घटनाओं के माध्यम से चरित्र-विकास हुआ है, वहा प्रसाद की कला अत्यंत उच्च हो गयी है। यह उच्चता हिंदी चरित्र-चित्रण कला के विकास को सूचित करती है। प्रसाद ने पात्रों के चतुर्दिक् या परिपूर्ण विकास पर अधिक बल दिया है। ऐसे विकास में भावात्मक व कल्पनात्मक विकास के पक्ष छूट नहीं सकते। पूर्ण विकास न तो कोरी तार्किकता से प्राप्य है और तत्त्व अनिवार्य रूप से जुड़े हैं। रस और आनंद के स्रष्टा प्रसाद पात्रों को यह रूप प्रदान किये बिना रह न सके। रस के व भावुकता-कल्पना के गहरे स्रोतों से संबंधित होने के कारण ही प्रसाद के कुछ पात्र उनकी अमर सृष्टिया बन गये हैं।

लघुता में महानता के उद्घाटन करने में उनका उत्साह प्रेमचंद जैसा ही है। पात्र-सृष्टि के द्वारा जीवन के श्रेष्ठ-सर्वोच्च मूल्यों की स्थापना या पुनर्स्थापना के प्रयास में भी प्रेमचंद के

साथ दिखायी पड़ते हैं, अवश्य दोनों ही प्रणालियों में कुछ भेद दिखायी पड़ जायेगा।

ऐतिहासिक पात्रों के निर्माण में प्रसाद ने जो अपनी गंभीर व दीर्घ ऐतिहासिक दृष्टि तथा उसके माध्यम से जीवन-व्याख्या का जो प्रयास किया है, वह भी पात्र-सृष्टि के क्षेत्र की एक बहुमूल्य देन समझी जायेगी।

पर प्रसाद के कुछ अभाव भी स्पष्ट हैं। उनके पात्र अत्यंत दुर्बल हैं। आरंभिक रचनाओं तथा गद्य गीतों-सी कहानियों के पात्र तो प्रायः स्थिर, निर्जीव या प्रभावहीन हैं। अनेक पात्र—जैसे, सुदर्शन (आकाश), कालिदास, श्रद्धा, आचार्य मिहिरदेव, व्यास, गौतम, प्रेमानंद, दाण्ड्यायन, प्रख्यातकीर्ति आदि प्रवचनकर्ता मात्र से हैं। बहुत से पात्र जीवनधारा के तटस्थ दर्शक मात्र हैं। उनमें जीवन-स्पंदन का अभाव है।

पर सब-कुछ मिलाकर देखने पर प्रसाद का ऐतिहासिक व तात्त्विक योगदान अत्यंत विशिष्ट है। उन्होंने चरित्र-चित्रण की कला को जहां पाया, वहां से उसे वे निश्चित ही बहुत आगे ले गये हैं।

संदर्भ

- 1 L. Abercrombie Principles of Literary Criticism, p 102 द्रष्टव्य
- 2 "The assumption is strikingly at variance with the assumption of many dramatic critics who regard a dramatic first and foremost as a creator of character"—Ibid, p 102
- 3 A R Entwistle The study of Poetry, p 87
- 4 Ibid p 87, द्रष्टव्य
- 5 "The foundation of good fiction is character-creating and nothing else" (Arnold Bennett)—Dictionary of World Literature, p 5
- 6 प्रेमचंद का 'उपन्यास' नामक लेख।
- 7 श्यामसुंदरदास, 'साहित्यालोचन', पृ 118
- 8 बाबू गुलाबराय, 'सिद्धांत और अध्ययन'।
- 9 डॉ नगेन्द्र 'अरस्तू का काव्यशास्त्र', भूमिका, पृ 163
- 10 बाबू गुलाबराय, 'सिद्धांत और अध्ययन', पृ 92 डॉ बच्चन सिंह, 'हिंदी नाटक', पृ 244
- 11 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 137-138
- 12 वही, पृ 139-141
- 13 वही, पृ 142
- 14 श्री शचीरानी गुट्टू द्वारा संपादित 'प्रेमचंद और गोकर्ण' में डॉ नगेन्द्र का लेख।
- 15 तारा, विजय, देवसेना, मालविका का चरित्र।
- 16 चाणक्य, हर्ष, राज्यश्री, दाण्ड्यायन का चरित्र।
- 17 मल्लिका का चरित्र।
18. 'देवदासी' कहानी के पुजारी का चरित्र।
- 19 पर्णदत्त, बन्धुवर्मा, अलका, सिंहरण, चाणक्य का चरित्र, भटार्क की मा (कमला), स्कंदगुप्त, चंद्रगुप्त, मधूलिका ('पुरस्कार' कहानी)।
- 20 चाणक्य, मल्लिका का चरित्र।
- 21 गौतम, दाण्ड्यायन व श्रद्धा का चरित्र।
- 22 गौतम, मधुअ, सलीम, गूढ़ साई का चरित्र।
23. देवसेना, लैला, रोहिणी ('आमगीत' कहानी) का चरित्र।

- 24 ममता का चरित्र ।
- 25 सुदर्शन ('समुद्र-सतरण' कहानी), हिमालय का पथिक, कमला का चरित्र ।
- 26 गुडा का चरित्र ।
- 27 प्रताप का चरित्र (महा) ।
- 28 तितली का चरित्र ।
- 29 सालवती, विजया व कमला का चरित्र ।
- 30 देवनिरजन, 'तितली' का महत व काश्यप ('जनमेजय का नागयज्ञ' में) का चरित्र ।
- 31 'छोटा जादूगर' का चरित्र ।
- 32 देवदासी, इरावती और सुजाता ('देवरथ' का चरित्र) ।
- 33 'ककाल' ।
- 34 'व्रतभग' कहानी की नायिका का चरित्र ।
- 35 'चदा' और 'गुलाम' कहानियाँ, 'चंद्रगुप्त' के शकटार का चरित्र ।
- 36 अनंत देवी ।
- 37 भटार्क (स्कंद) ।
- 38 अधा कामदेव (ककाल) ।
- 39 रामगुप्त (ध्रुव) ।
- 40 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 82-83
- 41 वही, पृ 84
- 42 वही, पृ 95
- 43 वही, पृ 96
- 44 वही, पृ 116
- 45 वही, पृ 117
- 46 वही, पृ 119
- 47 अमरनाथ (मदन मृणालिनी), कलश, धनदत्त (इरावती), धनजय (व्रतभग), श्रीचंद्र (ककाल) ।
- 48 जीवक (अजातशत्रु), 'सालवती' कहानी ।
- 49 महगू महतो (तितली) ।
- 50 आनंद (एक घूट) ।
- 51 प्रज्ञासारथि (आधी), तितली, रामनाथ, मगल, चिदंबरम् ।
- 52 उत्तक, 'रूप की छाया' का शैलनाथ, 'मधुआ' कहानी में ठाकुर सरदार सिंह का लडका ।
- 53 शबनम का बाप (ककाल), रामप्रसाद ('तानसेन' कहानी) ।
- 54 बाथम व विजय (ककाल), 'कला' कहानी में रूपदेव ।
- 55 मलूकी कथक ('गुडा' कहानी) ।
- 56 रहमत खा दाढी (ककाल), बल्लू ('गुडा' कहानी) ।
- 57 भूरे ('इंद्रजाल' कहानी) ।
- 58 'चंद्रगुप्त' नाटक, 'इरावती उपन्यास', 'इंद्रजाल' कहानी ।
- 59 देवनिरजन (ककाल), 'तितली' में महत जी ।
- 60 ककाल, इरावती में महाकाल के मंदिर का पुजारी बृहस्पतिमित्र ।
- 61 'इरावती' उपन्यास, कपिजल ('व्रतभग' कहानी), महास्थविर ('देवरथ' कहानी) ।
- 62 'वैरागी' कहानी ।
- 63 जान (ककाल) ।
- 64 प्रताप (महा), शेरसिंह (लह), सिंहरण (चंद्र), बधुल (अजात) आदि ।
- 65 'हिमालय का पथिक' का पर्यटक, कुमारदास (स्कंद) ।
- 66 'बनजारा' (आकाश) ।
- 67 बिसाती (आकाश); 'चूड़ीवाली' कहानी ।
- 68 ब्रजराज ('भीख में' कहानी) ।
- 69 'छोटा जादूगर' कहानी का नायक ।

- 70 नवाब ताग वाला (ककाल) ।
 71 मन्नु तमोली ('गुडा' कहानी) ।
 72 रघुनाथ महाराज ('अमिट स्मृति' कहानी) ।
 73 'अपराधी' कहानी, इरावती, पृ 94 'पाप की पराजय' कहानी, लुब्धक (अज्ञात) ।
 74 चटुला (एक घूट) ।
 75 रंगैया (अनबोला कहानी); रहीम (तितली) ।
 76 रामू ('सुनहला साप' कहानी) ।
 77 राममिह (तितली), नल्लू (तितली) ।
 78 'छोटा जादूगर' तथा 'इंद्रजाल' कहानियाँ ।
 79 मिसिर (तितली); जगन्नाथ ('अधोरी का मोह' कहानी) ।
 80 बुद्धगुप्त (आकाश), शांतिदेव (विकटघोष), ककाल, गाला का बाप (ककाल) ।
 81 मणिमद्र (आकाश) ।
 82 'तितली' के अनेक पात्र ।
 83 अनेक रचनाओं में ।
 84 अनेक नाटकीय रचनाओं में ।
 85 परिचारक—दास, कलुवा (आधी), केयूरक (इरा) ।
 86 अनेक नाटकीय रचनाओं में ।
 87 ककाल ।
 88 नाटकों में अनेक चर आदि ।
 89 मादाम तातारी ('नूरी' कहानी) ।
 90 ककाल (न्यायालय में) ।
 91 'ग्राम' कहानी, 'मधुआ' कहानी, चंद्रदेव ('सुनहला साप') कहानी ।
 92 'सलीम' कहानी में लेखराम ।
 93 'अज्ञातशत्रु' में 'दीर्घकारायण' के माध्यम से प्रसाद के विचार ।
 94 द्रष्टव्य संस्कृत-प्राकृत-अपभ्रंश की रचनाएँ । पाश्चात्य साहित्य की रचनाएँ ।
 95 T Marvell Thoughts in Garden—Ode
 96 काव्यदर्श ।
 97 साहित्यदर्पण ।
 98 डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा, 'प्रसाद' के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 247
 99 "An estimate of any dramatic character based on his own part in the play is bound to be misleading and incomplete one must watch the behaviour of others towards him —WB Entwistle The study of Poery, p 88
 100 An Introduction to the study of Literature, p 146, Dictionary of World Literature, p 91
 101 Two ways of presentation (1) Directly telling personal qualities—This method is most frequent for minor figures Direct description or exposition has the advantage of instant clarity though sometimes it is used cummulatively, gradually building up a full portrait The cummulative method is more frequent indeed is almost inescapable in characterisation through action This has the further advantage of allowing the receptor to form his own conclusions This sense of self-activity also draws the receptor more fully into the flow of tale (2) Through action—personal deeds —Dictionary of World Literature, p 51-52
 102 An Introduction to Study of Literature p 147-148, 190-191
 103 विशेष रूप से नाटकीय पात्रों में द्रष्टव्य ।
 104 कहानियों, उपन्यासों व नाटकों में सर्वत्र प्राप्य ।
 105 स्कंदगुप्त, मालविका, देवसेना आदि पात्रों में द्रष्टव्य ।

- 106 मुख्यतः नाटको में। इस प्रबंध में सौंदर्य तथा कल्पना से संबंधित प्रकरणों में विशेष निरूपण किया गया है।
- 107 विशेषतः नाटको व कहानियों में, विशेष—इस प्रबंध का भाव व रस-विषयक प्रकरण द्रष्टव्य।
- 108 देवसेना, ध्रुवस्वामिनी, देवनिरजन, विजय, यमुना आदि पात्रों में।
- 109 'ककाल' में यमुना (हरिद्वार में मगल के यहाँ) का चरित्र।
- 110 'तितली' में मधुवन की बहिन 'राजकुमारी' के चरित्र में द्रष्टव्य।
- 111 'उसे दिखाती जगती का सुख, हसी और उल्लास अजान।
- मानो तुग तरंग विश्व की हिमगिरि की वह सुधर उठान ॥'—कामायनी, आशा सर्ग
- 112 डॉ नगेन्द्र, कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृ 17
- 113 W H Hudson An Introduction to the Study of Literature p 151
- 114 L Abercrombie Principles of Literary Criticism p 102
- 115 An Introduction to the Study of Literature p 152-53
- 116 डॉ श्यामसुंदरदास साहत्यालोचन, पृ 165-66
- 117 For they have these numerous parallels with people like ourselves they try to live their own lives and are consequently often engaged in treason against the main scheme of the book They run away they get out out of hand they are creations inside a creation and often inharmonious towards it if they are given complete freedom they kick the book to pieces, and if they are kept too sternly in check, they revenge themselves by dying and destroy it by intestinal decay —Aspects of the Novel, p 64
- 118 फॉर्स्टर ने इसे ही 'Round Characterisation' कहा है।
- 119 Ibid., p 65
- 120 चिंतामणि—भाग 1, पृ 319-20 द्रष्टव्य।
- 121 सिद्धांत और अध्ययन, पृ 90
- 122 प रामचंद्र शुक्ल, 'चिंतामणि', भाग 1 में 'साधारणीकरण और व्यक्ति—वैचित्र्यवाद' नामक लेख।
- 123 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 108-109
- 124 बाबू गुलाबराय, 'सिद्धांत और अध्ययन', पृ 90
- 125 वही, पृ 90
- 126 आचार्य नंददुलारे वाजपेयी, आधुनिक साहित्य, पृ 102
- 127 'ककाल' का मगल।
- 128 विजय (ककाल); मालविका (चंद्र)।
- 129 'ककाल' का विजय, 'देवरथ' की सुजाता
- 130 वि दे—हमारा लेख 'प्रसाद के नाटक' (सेठ गोविंददास अभिनदन ग्रंथ)।
- 131 स्कंद, 115, 135
- 132 स्कंद, 111 143-44
- 133 अज्ञात, 121, 130
- 134 वही, पृ 126 128
- 139 वही, पृ 95
- 136 जनमें, पृ 94
- 137 वही, पृ 104
- 138 विशाख।
- 139 स्कंद, पृ 135
- 140 प्रलय की छाया (लहर)।
- 141 कामायनी, निवेद सर्ग।
- 142 इंद्रजाल।
- 143 कामायनी।
- 144 राज्यश्री, पृ 69

- 145 'प्रायश्चित्त' नाटक ।
 146 राज्यश्री, पृ 68-69
 147 ककाल, पृ 292
 148 राज्यश्री, पृ 42
 149 विशाख, पृ 89 90 92
 150 इद्र, पृ 24
 151 An Introduction to the Study of Literature, p 190-91
 152 Ibid p 337
 153 The Study of Poetry p 88
 154 Aspects of the Novel p 43-44
 155 'A full characterisation will present concrete detail is likely to emphasize a dominant trait—one quality that colors all the rest—and will build within the person a synthesis of individual typical and universal characters'—Dictionary of World Literature, p 51
 156 The perfect dramatist rounds up his characters and facts within the ring-fence of a dominant idea which fulfils the craving of his spirit —The study of Poetry p 88
 and what he is expressing is the idea of life which inspires him —Principles of Literary Criticism p 102
 'Character appears to include any outward manifestation of the will' (Aristotle) —quoted from W B Worsfold Principles of Criticism, p 43
 157 साहित्यालोचन, पृ 118-165
 158 सिद्धांत और अध्ययन, पृ 90
 159 तितली, पृ 29 77 143 219 इरा, पृ 23 64 ककाल, पृ 10 23 77 94, 129 180 202 'पाप की पराजय' कहानी, छाया, पृ 11 आकाश, पृ 1 27, 55, 144, 158, 160, इद्र, 6, 26 60, आधी, पृ 23 76 कामायनी, 237
 160 स्कंद (सखी-देवसेना), पृ 96-97, 104
 161 जनमेजय, 78 कामना, 109 अजात, 131
 162 स्कंद, 123-125 जनमे, 4 6 79 छाया, पृ 38
 163 वही, 138 (मातृगुप्त) ।
 164 वही, 96-97 104 118
 165 'पाप की पराजय' कहानी, आकाश, पृ 55, 99 112 126 इद्र, पृ 34, 126, 128-131 135
 166 'सज्जन', 'प्रायश्चित्त', विशाख, पृ 13
 167 अजात, 25 30 88
 168 विशाख, पृ 14
 169 वही, पृ 33, 57 58
 170 अजात, पृ 93
 171 'उम पार का योगी' कहानी ।
 172 'करुणा की विजय' कहानी, 'कामायनी' व 'कामना' में पात्रों के बीच ।
 173 कामायनी, कुमार का वक्तव्य, पृ 234
 174 अजात, स्कंद, चंद्र, ध्रुव, 'कामायनी', 'प्रलय कहानी', 'कला' कहानी आदि में अनेक स्थलों पर ।
 175 'प्रायश्चित्त', 'आधी' और 'शरणागत' कहानिया ।
 176 नाटकीय न होकर वर्तमान गद्य काव्य के खड हो गये हैं । प रामचंद्र शुक्ल हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ 663, तथा प जगदीशनारायण दीक्षित प्रसाद के नाटकीय पात्र, पृ 13
 177 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 117-119
 178 R A Scott James The Making of Literature, p 372, 6,,JÜe, W H Hudson An Introduction to the Study of Literature p 151

- 179 आचार्य नददुलारे वाजपेयी हिंदी साहित्य—बीसवीं शताब्दी, पृ 281
- 180 आचार्य नददुलारे वाजपेयी आधुनिक साहित्य, पृ 280
- 181 तितली, पृ 88
- 182 वही, पृ 115, 123 125 126 128 130 139, 144 147 153 213 215 216 ककाल, पृ 158
(घटी की भयंकर स्थिति), स्कंद, पृ 110 111 134 पर विजया व स्कंद की मनस्थिति, चंद्र, पृ 72 'लहर'
में 'प्रलय' की छाया में कामना की मनस्थिति।
- 183 तितली, पृ 192, 193
- 184 अजात, पृ 80
- 185 ककाल, पृ 58, 59
- 186 बैरागी कहानी।
- 187 आकाशदीप, पृ 95, ककाल, पृ 91
- 188 'प्रतिध्वनि' कहानी की विधवा।
- 189 कमल (लहर), सालवती, मागन्धी, विजया।
- 190 तितली, पृ 49, 257 263
- 191 'आकाशदीप' कहानी का आरंभ।
- 192 ककाल, पृ 165 221, इरावती, पृ 87
- 193 ध्रुवस्वामिनी, पृ 13-14, 'गुलाम' कहानी।
- 194 तितली-मधुवन का बालक मोहन।
- 195 'प्रणय चिह्न' कहानी 'आधी' कहानी में प्रज्ञासारथि।
- 196 ककाल, पृ 119, गासा का नये वस्त्रों के प्रति आकर्षण।
- 197 आधी, पृ 26
- 198 समुद्र सतरंग, पृ 101
- 199 स्कंदगुप्त, पृ 34
- 200 ककाल, पृ 158
- 201 अजातशत्रु, पृ 90
- 202 वही, पृ 93
- 203 इंद्रजाल, पृ 9 92, 94
- 204 'गुलाम' कहानी।
- 205 'पुरस्कार' कहानी।
- 206 'चित्रवाले पत्थर' कहानी।
- 207 'पुरस्कार' कहानी।
- 208 ककाल, 274
- 209 'पुरस्कार' कहानी।
- 210 'देवदासी' कहानी, चंद्र, पृ 213
- 211 स्कंद, पृ 91
- 212 वही, पृ 51
- 213 तितली, पृ 93
- 214 चंद्र, पृ 109
- 215 ककाल, पृ 44, 'कलावती की शिक्षा' कहानी।
- 216 आसू, पृ 15
- 217 ध्रुव, पृ 41 68
- 218 'रमला' कहानी, चंद्र, पृ 158
- 219 तितली, पृ 151 157, 177, 249 251, ककाल, पृ 38, आकाश, पृ 10, 76, इंद्र, पृ 60, 66
- 220 ककाल, पृ 18, 20, तितली, पृ 43
- 221 इरा, पृ 36, 86-87

- 222 इद्र, पृ 8 कामना, पृ 6 7 23 'पुरस्कार' कहानी ।
 223 अजातशत्रु, पृ 88 (मागन्धी), ककाल, पृ 158 (घटी) ।
 224 'सालवती' कहानी ।
 225 तिनली, पृ 265 266 268 274 ककाल, पृ 13 132 'अनबोला' कहानी, आधी, पृ 28 'मधुआ',
 'भीख' व 'मृणालिनी' कहानियाँ ।
 226 इरा, पृ 61 ककाल, पृ 224 262 294 तितली, 9 आधी, पृ 25 'चूड़ीवाली' कहानी ।
 227 तितली, पृ 75
 228 'चित्रवाले पत्थर' कहानी ।
 229 'सदेह' कहानी ।
 230 'चित्रवाले पत्थर' कहानी ।
 231 'नूरी' कहानी ।
 232 लहर, पृ 64
 233 काव्य-कुसुम, पृ 43 47 49
 234 इद्र, पृ 22
 235 इरा, पृ 67 92 102
 236 मुख्यत 'लज्जा' सर्ग ।
 237 साहित्यालोचन, पृ 136-137
 238 'प्रसाद' (प्रसाद-विशेषांक, काशी) में डॉ रामअवध द्विवेदी का लेख ।
 239 आधुनिक साहित्य ।
 240 लहर (प्रलय की छाया), पृ 68
 241 स्कंद, पृ 153
 242 कु ।
 243 'आधी' कहानी ।
 244 'देवरथ' कहानी ।
 245 'ग्रामगीत' कहानी ।
 246 'आकाशदीप' कहानी ।
 247 ध्रुव, 13, 14 70
 248 अजात, पृ 88, 90
 249 स्कंद, के अनेक दृश्य ।
 250 चंद्र, पृ 159
 251 वही, पृ 67 83, 158
 252 वही, पृ 186
 253 'आसू' का नायक ।

प्रसाद-साहित्य में इतिहास, सभ्यता व संस्कृति

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-सबध

अब प्रसाद-साहित्य के इतिहास-पक्ष का अध्ययन प्रसंग-प्राप्त है। प्रस्तुत प्रकरण प्रबध की योजना में क्यो आवश्यक है, इसके स्पष्ट कारण हैं। इतिहास के अतर्गत निहित सामग्री साहित्य के विषय अथवा वस्तु का एक अत्यंत महत्वपूर्ण अंग या स्थायी स्रोत है। प्राचीन साहित्याचार्यों ने, जैसा कि आगे बताया जाएगा, इतिहास को साहित्य की सामग्री के रूप में ग्रहण करने पर विशेष बल दिया है। फिर, इतिहास, स्वयं प्रसाद ने अपना सदेश अथवा जीवनालोचन प्रायः इतिहास-पुराण के माध्यम से ही दिया है, अतः उस माध्यम की उपेक्षा नहीं की जा सकती। अपने युग के वृत्त का अभिधा के द्वारा प्रस्तुतीकरण प्रसाद को न रुचा, क्योंकि एक तो वर्तमान का निरावरण तथ्य-कथन स्वभावतः सहृदयों के लिए अरुचिकर होता है, और दूसरे, अभिधात्मक तथ्य-कथन की अपेक्षा युग को ध्वनित करनेवाली व्यंजना में पाठकोचित आनंद अनुरजन की अपेक्षाकृत अधिक पुष्ट सभावनाएँ रहती हैं। कोरे वार्ताकार न बनकर प्रसाद ने प्रायः इतिहास के सहारे ही रसात्मक साहित्य-कर्म करना उचित समझा, जैसा कि साहित्यकार के गौरव के उपयुक्त है, फिर¹ प्रसाद की साहित्य-धारणा का समस्त प्रासाद अध्यात्म की नींव पर खड़ा है।² अतः मूल धारणा के व्याख्यान के लिए विशेष रूप से प्रयुक्त इस सामग्री की उपेक्षा सभव नहीं। फिर हमारा वर्तमान अतीत की नींव पर ही तो खड़ा है। साहित्यकार मानव-जीवन का सशक्त व्याख्याता है। मैथ्यू आर्नल्ड ने स्पष्ट ही कहा है कवि को 'जीवन'—इस महान् शब्द को कभी नहीं भूलना चाहिए।³ पर जीवन तो एक अविच्छिन्न प्रवाह है, वह किसी व्यक्ति-विशेष की चेतना तक ही सिमटा हुआ नहीं। अतः स्वाभाविक ही है कि जीवन को समग्रता में लेकर ही साहित्यकार जीवन-तत्त्व की व्याख्या करे। इस दृष्टि से देखने पर, इस कार्य के लिए इतिहास का ग्रहण अनिवार्य हो उठता है।

प्रकरण के नामकरण की सगति

साहित्य जब इतिहास को ग्रहण करता है, तब उसका सबध कथानक आदि के लिए घटनावली और पात्रों को लेने जैसा स्थूल नहीं है, घटनावली और पात्र के निमित्त से अतीत युगों की जो अपेक्षाकृत गहनतर संपत्ति साथ-साथ लगी चली आती है, वह है अतीत की सभ्यता और संस्कृति। वास्तव में, इतिहास, सभ्यता और संस्कृति तीनों परस्पर घनिष्ठतम

रूप से सबद्ध है। इतिहास तो अपने शुद्ध रूप में घटनाओं का एक स्थूल ढाचा-मात्र है, सभ्यता और सस्कृति ही उसकी वास्तविक अतश्चेतना है। इतिहास बाह्य स्थूल घटनाओं का एक प्रवाह मात्र है, जिसमें सभ्यता और सस्कृति का रस प्रवाहित होता है। सभ्यता और सस्कृति से रहित इतिहास हमारा और हमारी जाति का कोई अतरंग या घनिष्ठ सबध नहीं। यदि इतिहास हमारी जाति या जातीय जीवन की कहानी है तो सभ्यता हमारी जाति का वह दीर्घकालीन सामूहिक उद्योग है, जिसके द्वारा हमने योगक्षेम के लिए अपने बाह्य जीवन को सुदौल, व्यवस्थित एवं समुन्नत किया है। पर इस बाहरी व्यवस्था को भी हमने अपने आप में एक बहुत बड़ी चीज न मानकर उसे उच्चतर या उच्चतम जीवन का साधनभूत पात्र माना है। यह उच्चतम या आतंरिकतम जीवन ही हमारी सस्कृति है। सभ्यता सांस्कृतिक चेतना का आवश्यक बाहरी उपादान या आवरण मात्र है। एक स्नेहपूर्ण मिट्टी का दीप है तो दूसरा रस-सिक्त आलोकमयी ज्वाल। इस प्रकार इतिहास, सभ्यता और सस्कृति तीनों परस्पर एक-दूसरे से गुथे हुए हैं और तत्संबंधी विवेचन के लिए उनका एकसाथ रखा जाना सर्वथा उपयुक्त जान पड़ता है।

विषय-सीमा

शोध-भ्रम पर साहित्य में इतिहास का अध्ययन दो प्रकार से हो सकता है (1) साहित्यगत व्यक्ति (पात्रों), घटनाओं के आलोक में परीक्षण और नवीन तथ्योद्घाटन तथा (2) साहित्यकार द्वारा प्रस्तुत ऐतिहासिक पात्रों, घटनाओं व स्थितियों को यथावत् स्वीकार करते हुए स्थूल इतिहास के माध्यम से निवेदित वस्तु के द्वारा गभीरतर जीवन-तथ्यों, प्रेरणाओं व उद्देश्यों का उद्घाटन व स्पष्टीकरण, अर्थात् स्थूल ऐतिहासिक तथ्यों में से सूक्ष्म जीवन-सत्त्यों का व्याख्यान-विश्लेषण। प्रस्तुत अध्ययन में दोनों पक्षों का युगपत् निर्वाह संभव नहीं। प्रथम पक्ष पर डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा, डॉ. जोशी तथा डॉ. परमेश्वरी गुप्त आदि विद्वानों ने अपना विद्वत्पूर्ण अध्ययन किया है प्रस्तुत अध्ययन में मैंने अपने आपको मुख्यतः व्याख्यान और विश्लेषण तक ही सीमित रखा है। ऐतिहासिक प्रामाणिकता की जाच-पड़ताल का पक्ष वैज्ञानिक अध्ययन की एक सर्वथा स्वतंत्र शाखा है, जिसकी ओर गमन इतिहास में सहज रुचिशील विद्वानों का ही विशेष अधिकार होना चाहिए। इतिहास के माध्यम से प्रसाद ने जो सूक्ष्म साहित्यिक-सांस्कृतिक अवदान दिया है, उसके मर्म का अन्वेषण करने में ही मैं विशेष सलग्न रहा हूँ। अपनी इस मर्यादा का सहज स्वीकार आरम्भ में ही आवश्यक था।

साहित्य और इतिहास

इतिहास का स्वरूप

इतिहास का स्वरूप : इतिहास यों तो प्रत्येक वस्तु, व्यक्ति, संस्था, जाति, स्थान आदि सभी का हो सकता है, पर सामान्यतः 'इतिहास' शब्द से किसी देश के प्राचीनतम युग से लेकर वर्तमानयुग तक की राष्ट्रीय, सामाजिक या सांस्कृतिक घटनाओं के क्रमबद्ध प्रवाह का एक रेकॉर्ड या लेखा ही

समझा जाता है। 'इतिहास' शब्द का व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ है—इति+ ह+ आस= अर्थात्, निश्चयपूर्वक ऐसा ही था। यह निश्चय ठोस वास्तविकता को सूचित करता है। इस प्रकार इतिहास मे घटनात्मक तथ्यो की प्रधानता रहती है। पर इतिहास के मर्मियो ने सपूर्ण मानव-जीवन व मानव-ज्ञान के व्यापक प्रसंग मे इतिहास के स्थान और महत्त्व की जो व्याख्या की है, उससे उसके सूक्ष्म व यथार्थ स्वरूप का मार्मिक उद्घाटन होता है। इतिहास के अध्ययन को वैज्ञानिकता प्रदान करनेवाले अर्वाचीन यूरोप के प्रथम महापंडित वाल्टेयर की धारणा है कि इतिहास मे कोरे तथ्य ही सब कुछ नहीं है, इतिहास को मानव-मस्तिष्क के विकास का और मानव-सुख के लिए संचालित आंदोलनो और शक्तियो-प्रेरणाओ का ही अध्ययन करना चाहिए।¹ वे मानते हैं कि दार्शनिको को ही इतिहास लिखना चाहिए, क्योंकि वे ही जीवन-तत्त्व की सच्ची व्याख्या करने मे समर्थ हैं।² क्रोचे इतिहास को सर्वोच्च महत्त्व देते हैं।³ आधुनिक युग के मूर्धन्य इतिहासकार टायनबी की धारणा है कि हम इतिहास के अध्ययन के द्वारा ही अपने युग को अधिक अच्छी तरह समझ सकते हैं।⁴ सुप्रसिद्ध भारतीय इतिहासकार डॉ ताराचंद आत्मा और अध्यात्म की भूमिका पर ही इतिहास की मूलवर्तिनी व्याख्या करते हैं। वे लिखते हैं—“इतिहास का ज्ञान इन आध्यात्मिक प्रेरको का ज्ञान है। इतिहास को जानना अपने को जानना है और इस जानने से बढ़कर किसी ज्ञान का मूल्य नहीं। इतिहास की खोज आत्म की जिज्ञासा है।”⁵ इस प्रकार उनकी दृष्टि मे इतिहास में तथ्य और कल्पना का सामंजस्य होता है, क्योंकि कोरे भौतिक या निर्जीव तथ्यो से आत्मा की अग्नि उत्पन्न नहीं हो सकती है।⁶ इतिहास का काव्यात्मक उपयोग आचार्य शुक्ल को भी यथापूर्व मान्य जान पड़ता है। उन्होने भी इतिहास की आत्मपरकता स्वीकार की है—“मानव-जीवन की चिरकाल से चली आती हुई अखंड परंपरा के साथ तादात्म्य की यह भावना आत्मा के शुद्ध स्वरूप की नित्यता, अखंडता और व्यापकता का आभास देती है।”⁷

इतिहास देश और काल मे घटित होनेवाला अविच्छिन्न घटना-प्रवाह है। देश भूगोलशास्त्र का आधार है और काल इतिहास का। काल के अभाव मे इतिहास की कल्पना भी नहीं की जा सकती। इतिहास-तत्त्व के दार्शनिक मर्म को समझने के लिए काल की व्याख्या आवश्यक है। भारतीय दर्शन के न्याय-वैशेषिक व शैवागम दर्शन मे 'काल' पर विचार किया गया है। तर्कशास्त्र के अनुसार 'काल' प्रमेयों के अतर्गत परिगणित है। तर्क-भाषाकार ने काल का निरूपण करते हुए लिखा है—“कालोऽपिदिग्विपरीतपरत्वापरत्वानुमेयः। सख्यापरिमाण-पृथक्त्वसंयोगविभागवान्। एको नित्यो विभुश्च।”⁸ अर्थात्, दिक् (स्थान, देश) तत्त्व या प्रमेय के विपरीत परत्व-अपरत्व रूप से अनुमेय होता है। उसमे सख्या, परिमाण, पृथक्त्व, अपृथक्त्व, संयोग और विभाग होते हैं। पर वस्तुतः वह एक है, नित्य है और विभु है। काल के जितने भेद हैं, वे माया के विकार से उत्पन्न हो जाते हैं। कणाद और गौतम के पदार्थानुशासन के अनुसार काल का निरूपण इस प्रकार है—“परमपर युगपच्चिर क्षिप्रमित्यादि-व्यवहार-हेतु काल”⁹ इसका आशय भी ऊपर दिये गये आशय से मूलतः भिन्न नहीं है।

शैवागम दर्शन मे 'काल' इस दर्शन के 36 तत्त्वो मे से सातवा तत्त्व है जो आत्मा के पंच कचुकों मे (कला, विद्या, राग, काल, नियति) गिना गया है। आत्मा वस्तुतः सब बंधनों से मुक्त परम शिवरूप है। सर्वकर्तृत्व, पूर्णत्व, नित्यत्व और व्यापकत्व उसका वास्तविक रूप है किंतु उक्त कचुको के कारण वह सीमित हो जाता है।¹⁰ आत्मा वस्तुतः विभु है, किंतु इन कचुकों से परिबद्ध होकर माया के कारण वह अपने को भूत, भविष्य व वर्तमान

से संबद्ध करके देखने लगता है और विभु से अणु होकर सीमित हो जाता है और इस प्रकार अपने मूल स्वरूप से दूर हो जाता है।¹⁴ जब तक इन कंचुकों को साधना द्वारा उतारकर फेंक न दिया जाये, तब तक आत्मा को अपनी अखंडता व पूर्णता की अनुभूति नहीं होती। काल कंचुक आत्मा के नित्यत्व को संकुचित करनेवाला है। इसी के कारण जीव अपने को अनित्य मानने लगता है।

वेदांत दर्शन के अनुसार भी आत्मा पूर्ण, शुद्ध व निर्विकार है। शांकर वेदांत में देश-काल की कल्पना माया-जनित कही गयी है। देश और काल अयथार्थ हैं, आत्मा की उपाधियां हैं। वे आत्मा के ही अंतर्गत हैं, उनकी भिन्न सत्ता किसी भी रूप में स्वीकार्य नहीं। देश-काल काल्पनिक प्रतीतियां हैं, वे अद्वैत सिद्धि को किसी भी प्रकार व्याघात नहीं पहुंचातीं।¹⁵

तात्पर्य यह कि एक ओर तो काल आत्मा को सीमित करनेवाला है और दूसरी ओर वह वास्तविक नहीं, माया की उपाधि मात्र है और आत्मा के शासन में ही रहता है, क्योंकि आत्मतत्त्व ही चरम नियंता है, काल अपनी सत्ता के लिए अन्य अमर तत्त्व पर आश्रित है। उपनिषद् में कहा गया है कि सृष्टि-रचना के पूर्व काल नहीं था।¹⁶ इस प्रकार काल शाश्वत या अविनाशी तत्त्व नहीं है; वह अचिर, परिवर्तनशील व भंगुर है। इसको लांघकर अमर तत्त्व की प्राप्ति ही काम्य और वरेण्य है।

कवि और साहित्यकार के इस पर्दे को फाड़कर आत्मा का दर्शन करते हैं और कराते हैं। रस की अनुभूति में आवरण-भंग¹⁷ होता है और देश-काल-कल्पना व संबंध-कल्पना सर्वथा तिरोहित या विलीन हो जाती है। वस्तुतः इतिहास आत्मानुभूति का ही एक अखंड व विराट् प्रयत्न है। प्रसाद ने इतिहास की मर्मभेदिनी व तलवर्ती दृष्टि पायी है, इसमें कोई संदेह नहीं रह जाता।

इतिहास की कार्य-पद्धति

साहित्य और इतिहास दोनों ही सत्य के शोध में निरत हैं। पर 'सत्य' बड़ा व्यापक है। इसकी व्यापकता को प्रयोग-रूप में समझते समय प्लेटो जैसे महान् दार्शनिकों को भी भ्रांति हो गयी। वे नैतिक सत्य और कलागत सत्य का भेद करने में न्याय न कर सके। वस्तुतः सत्य केवल प्रकृति का यथातथ्य चित्र या फोटोग्राफी ही नहीं है। दार्शनिक, वैज्ञानिक और इतिहासकार का सत्य मुख्यतः तथ्य (factual truth) तक सीमित रहता है, जबकि साहित्यकार का 'सत्यं-शिवं-सुंदरम्' की समष्टि है। सत्य के प्रति यही दृष्टि-भेद साहित्य व इतिहास की कार्य-पद्धति के अंतर को शासित व रूपायित करता है। इतिहास की कार्य-पद्धति है—वैज्ञानिक प्रक्रिया के अनुसार अधिकाधिक प्रमाण-संग्रह द्वारा अतीत घटनाओं का अध्ययन करके निष्पक्ष भाव से एक तथ्य स्थिर कर देना। इतिहासकार और साहित्यकार—दोनों ही यदि इतिहास के किसी एक युग को लें तो भी प्रक्रिया-भेद व लक्ष्य-भेद से सामग्री के उपयोग के स्वरूप में अंतर पड़ जाता है। इतिहासकार घटित स्थूल घटना पर अधिक बल देता है, जबकि साहित्यकार उसमें से प्रकट होनेवाली सार्वभौम चेतना को।²⁰ इतिहासकार वैज्ञानिक निर्ममता के साथ अपने तथ्योद्घाटन में प्रवृत्त रहता है, जबकि साहित्यकार मानवीय सहानुभूति को साथ लेकर ही अपना कार्य करता है।²¹ तात्पर्य यह कि

इतिहास का सत्य वस्तुपरक होता है जबकि साहित्यकार का सत्य भावपरक। साहित्यकार अविश्वसनीय सभावना की अपेक्षा विश्वसनीय असभावना को तरजीह देकर चलता है।²² इन मूल दृष्टि-बिंदुओं के अंतर के आधार पर साहित्यकार व इतिहास-कार—इन दोनों के द्वारा इतिहास-ग्रहण के ढंग या पद्धति के अंतर को स्पष्टतया समझा जा सकता है।

इतिहासकार स्थूलतः केवल अतीत से सबंध रखता दिखायी देता है, किंतु वह केवल निमित्त मात्र है। वास्तव में तो वह सत्य का पुजारी बनकर, सत्य के अन्वेषण व परिपोषण की भावना से यथार्थ की कठोर भूमि पर खड़ा होकर, वर्तमान के दृष्टिकोण से अतीत घटनाओं, समस्याओं व संस्थाओं, विधियों, घटना-क्रमों व प्रगतियों का निष्पक्ष शुद्ध वस्तुनिष्ठ अध्ययन करके वर्तमान को सवारता है और अप्रत्यक्ष रूप से भविष्य-निर्माण में योगदान करता है। यही इतिहासकार की त्रिकालज्ञता है।

साहित्यकार इतिहास की वही सामग्री लेकर अपने विशिष्ट मनोविधान, साहित्य की पद्धति, और लक्ष्य (रस) के कारण जो सृष्टि करता है वह भिन्न प्रकार की होती है वह स्थूल ऐतिहासिक रेखा-जाल में व्यक्तिगत भावना, मानवीय सहानुभूति व रमणीय कल्पना—इन सबके रस-रंग भरकर उसे स्वानुभूत सत्य-सा सजीव व चटकीला कर देता है। अतीत की उपादान-सामग्री, वर्तमान की व्याख्या व भविष्य का संदेश—इन तीनों को वह एक सूत्र में गूँथ देता है और इस कार्य के द्वारा वह मानो अपनी त्रिकालज्ञता ही प्रमाणित करता है।²³ उसकी इस त्रिकालज्ञता का एक गहरा आधार और है। वह अपनी सामग्री को मानव-भाव के माध्यम से प्रस्तुत करता है। प्रस्तुतीकरण के इस रूप से वह सामग्री एक, अखंड व सरस सत्य का रूप ग्रहण कर लेती है। इतिहासकार शिव और सुंदर को प्रस्थान-बिंदु मानकर नहीं चलते। उनका प्रयत्न कल्याणकारी और सुंदर भी प्रमाणित हो जाए तो दुहरी सफलता है। इतिहासकार व साहित्यकार—दोनों मनुष्य-जाति को सत्य-मार्ग पर लगाते हैं। दोनों सत्य के पुजारी होते हैं और तीनों कालों तक उनका सत्य व्याप्त हो जाता है।²⁴ दोनों के द्वारा उपलब्ध सत्य की प्रकृति में अंतर रहता है—इतिहासकार का सत्य वस्तु सत्य होता है, जबकि साहित्यकार का सत्य भावनात्मक या सरस सत्य। चरम लक्ष्य सत्य के इस प्रकृति-भेद में ही दोनों की कार्य-प्रणाली या पद्धति के भेद का तथ्य निहित है। दोनों अपनी-अपनी सीमा में व अपने-अपने ढंग से विश्वकर्म के सिद्धांत का संकेत करते हैं।²⁵ दोनों की सृष्टि में तर्क और बुद्धि का प्रत्यक्ष या परोक्ष विनियोग होता है।

विद्वानों ने काव्य या साहित्य और इतिहास के बीच उनकी प्रकृति, कार्य-प्रणाली और प्रभाव-क्षमता को ध्यान में रखकर, चरम मूल्यों को दृष्टि से उनकी उच्चावचता को स्पष्ट करने का भी प्रयत्न किया है। अरस्तू ने काव्य को इतिहास की अपेक्षा अधिक दार्शनिक और उदात्त बताया है।²⁶ इसी प्रकार वर्सफोल्ड ने भी काव्य के सत्य को और लक्ष्य को इतिहास के सत्य व लक्ष्य से क्रमशः अधिक व्यापक और उच्च बताया है, क्योंकि काव्य समष्टिगत है, जबकि इतिहास व्यष्टिगत या विशेषों से संबंधित।²⁷

इतिहास और कल्पना

इतिहास अतीत में घटित घटनाओं का एक यथातथ्य लेखा है। किंतु जहां सामग्री का अभाव होता है, वहां उस लेखे को पूरा करने में कल्पना का प्रयोग भी होता है। यह

कल्पना दो प्रकार की हो सकती है—(1) तथ्य-प्रेरित, अनुमानाश्रित, तर्कानुमोदित स्मृत्याभास कल्पना और (2) मुक्त अथवा शुद्ध कल्पना। प्रथम प्रकार की कल्पना का प्रयोग शुद्ध वैज्ञानिक प्रक्रिया का अनुसरण करनेवाले इतिहास के क्षेत्र में भी होता है। न्यायशास्त्र में अनुमान प्रमाण भी सत्य प्राप्ति का एक महत्त्वपूर्ण आधार माना गया है। इतिहास-क्षेत्र में प्रयुक्त कल्पना वही तक कार्य कर सकती है, जहाँ तक तथ्यनिष्ठ रहकर तर्कबल से घटनाओं के काल-क्रम व स्वरूप के सबंध में अनुमान कर सके। स्पष्ट है कि यह कल्पना स्वतंत्र होकर भी स्वतंत्र नहीं। किंतु इतिहास एक ऐसी अन्य कल्पना के लिए भी विस्तृत आकाश खोलता है, जिसे हम अपेक्षाकृत मुक्त और स्वच्छंद कह सकते हैं। 'अपेक्षाकृत' इसलिए कि इतिहास के स्थल, पात्र अथवा घटना से ही वह प्रेरित होती है, चाहे वह स्थल पात्र व घटना निमित्त मात्र ही हो। इस कल्पना को और आगे चलकर हम उस कल्पना से भी सहज ही पृथक् कर सकते हैं जो नितांत मुक्त होती है, जो आत्मा की अपनी निजी क्रिया होती और जो अपनी सत्ता के लिए प्रत्यक्ष रूप से भौतिक जगत् के किसी विशेष वस्तु-व्यापार पर आश्रित नहीं होती। क्रोचे ने ऐसी कल्पना को ही काव्य का मुख्य क्षेत्र माना है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि इतिहास और कल्पना—दोनों परस्पर न्यूनाधिक रूप से सबंधित हैं। इतिहास साहित्यकार को कल्पना के लिए पर्याप्त सामग्री प्रदान करता है। प्रसाद ने इतिहास को आधार या निमित्त बनाकर ऐसे साहित्य की सृष्टि की है, जिसमें कल्पना का महत्त्वपूर्ण स्थान है।²⁸

साहित्य और इतिहास

साहित्य और इतिहास का सबंध बड़ा घनिष्ठ है। संपूर्ण मानव-ज्ञान के क्षेत्र में इतिहास का महत्त्व पूर्व व पश्चिम²⁹—दोनों में ही प्राचीनकाल से अत्यंत ऊँचा समझा जाता रहा है। बृहदारण्यक उपनिषद् में कहा गया है कि इतिहास महद्भूत का निश्वास है।³⁰ नाटको और महाकाव्यों आदि के निर्माण में 'कथावस्तु' के विविध स्रोतों में से इतिहास-पुराण को बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त है। राजशेखर इतिहास को पुराण का ही एक भेद बताते हैं।³¹ साहित्य-शास्त्र के आचार्यों ने नाटक और महाकाव्य की रचना में ऐतिहासिक वृत्त के ग्रहण का बारबार उल्लेख किया है। किंतु उनकी दृष्टि में इतिहास की यथातथ्य उद्धरणी देना ही साहित्य नहीं है, यह भी स्पष्ट कहा गया है।³² इतिहास का ग्रहण रसाभिव्यक्ति की दृष्टि से ही होना चाहिए। इसीलिए विश्वनाथ कविराज का मत है कि अनुचित या रस-विरुद्ध वस्तु (ऐतिहासिक) छोड़ देनी अथवा बदल देनी चाहिए।³³ महाकाव्य में वे ऐतिहासिक या लोकप्रसिद्ध कथा को रखने का विधान करते हैं।³⁴ दंडी ने भी महाकाव्य में इतिहास को आधार बनाने का उल्लेख किया है।³⁵ कुतक ने 'प्रकरण-वक्रता' के प्रसंग में काव्य-रस की उत्पत्ति की दृष्टि से "इतिहास प्रसिद्ध किसी घटना में अपनी प्रतिभा से हल्का-सा परिवर्तन कर आख्यात वस्तु को सजीव और उदात्त बनाकर काव्य या नाटक में चमत्कार उत्पन्न करने का विधान किया है।"³⁶ उनका स्पष्ट कथन है कि 'निरंतर रस को प्रवाहित करनेवाले सदर्थों से परिपूर्ण महाकवियों की वाणी केवल (इतिहास में प्रसिद्ध) कथामात्र के आश्रय से ही नहीं जीवित रहती।'³⁷ आनंदवर्द्धन ऐतिहासिक क्रम से प्राप्त कथा को कल्पना के संयोग से

रसानुरूप बनाकर ग्रहण करने के ही पक्षपाती है।³⁸

दर्शन और मनोविज्ञान आदि विषयों की तरह इतिहास और साहित्य का भी पारस्परिक संबंध है। इस संबंध के अनुपात या साहित्य में इतिहास के स्वीकृत परिमाण की कल्पना भारतीय नाट्याचार्यों द्वारा नाटक की वस्तु या वृत्त पर किये गये विचार से सहज ही हो सकती है। आज के रचे जानेवाले ऐतिहासिक नाटकों के द्वारा भी इस संबंध या परिमाण का अनुमान हो सकता है। फिर भी यह विचार करना प्रसंग-प्राप्त है कि साहित्य में इतिहास का ग्रहण कितना और किस रूप में स्वीकृत होना चाहिए।

कही-कही यह विचार भी प्रकट किया गया है कि इतिहास साहित्य का निजी क्षेत्र नहीं है। साहित्य और इतिहास का यह संबंध उन युगों का स्मारक है जब काव्य या साहित्य सब क्षेत्रों में अपना दखल रखता था।³⁹ किंतु आज जबकि प्रत्येक विषय की अपनी-अपनी मर्यादा निर्धारित हो रही है, साहित्य को अन्य क्षेत्र में पाव नहीं रखना चाहिए। पर यह प्रश्न विवादास्पद है। जो हो, इतना तो कहा ही जा सकता है कि साहित्यकार को साहित्यकार रहते हुए इतिहास का उपयोग करना है। दोनों अनेक रूपों में परस्पर संबंधित हैं अवश्य। दोनों सत्य के अन्वेषी हैं—इतिहासकार घटना-व्यापारों का वस्तुगत तथ्य (factual truth) निकालता है, जबकि साहित्यकार काव्यगत न्याय को लक्ष्य में रखकर जीवन के शिव व सुंदर से संयुक्त व्यापक सत्य को प्रस्तुत करता है। साहित्यकार इतिहास की टूटी हुई कड़ियों को तर्क बल से जोड़कर उसके छूटे हुए रिक्ताशों को भाव, विचार व कल्पना से जीवित व मांसल बनाता है। पर यद्यपि साहित्यकार इस प्रकार से अपनी वस्तु-सामग्री इतिहास से लेता अवश्य है, किंतु यह समझना भी भूल है कि इस सामग्री के अभाव में साहित्यकार नितांत पगु होकर ही बैठ जायेगा। वस्तुतः साहित्यकार भाव-संचार व रस-निष्पत्ति के लिए उपयुक्त सामग्री की टोह में रहता है। इतिहास से प्राप्त हुई सामग्री से उसे अवश्य थोड़ी-बहुत सुविधा हो जाती है, ऐतिहासिक घटना-व्यापारों के स्थूल ढांचे को लेकर चलने से प्रेक्षकों के, पाठकों के संस्कारों को उद्बुद्ध करने की समस्या—इतिहास की सामान्य संपत्ति होने के नाते—शीघ्र ही हल हो जाती है। यदि साहित्यकार इतिहास की सामग्री के अभाव में भाव-संचार करने में समर्थ ही न हो तो यह उसकी दुर्बलता ही समझी जायेगी, क्योंकि उसमें जीवन की किसी भी स्थिति या घटना के माध्यम से रस उत्पन्न करने की क्षमता होनी चाहिए। यही उसकी प्रतिभा की परीक्षा का निष्कर्ष है। अतः इतिहास की सामग्री लिए बिना जो रस की निष्पत्ति होती है वह अपने जातीय संस्कारों को उन्मीलित करने की गहरी क्षमता से संपन्न होने के कारण विशेष मनोवैज्ञानिक तुष्टि प्रदान करनेवाली सिद्ध होती है। किंतु रस की सत्ता किसी देश और जाति तक ही सीमित नहीं कही जा सकती, उसकी व्याप्ति सार्वकालिक एवं सार्वलौकिक है। अतः राष्ट्रीय, धार्मिक, पौराणिक नाटकों के रस से Secular (निरपेक्ष, लौकिक) मानवीय रस अवश्य उच्चकोटि का होगा। तात्पर्य केवल इतना ही है कि इतिहास का साहित्य से संबंध एक सीमा तक ही स्वीकृत हो सकता है, उसके आगे नहीं।

यह ठीक है कि विस्तृत काल-प्रवाह से अवतरित अतीत इतिहास के पात्र व घटनाएं काव्य, नाटक, उपन्यास-कहानी आदि में, जीवन-सुलभ उत्थान-पतन की बड़ी गहरी छाप हृदय पर छोड़ते हैं, पर केवल इसी कारण इतिहास को इसका पूरा श्रेय नहीं दिया जा सकता। श्रेय तो वस्तुतः उस कला या निर्माण-कौशल को जाना चाहिए जो कवि-प्रतिभा की स्फूर्ति का

परिणाम है। इतिहास तो साहित्य में निमित्त रूप बनकर आता है और यही रूप साहित्य में गृहीत इतिहास की मर्यादा है। इतिहास-मात्र की पुनरावृत्ति या अवतारणा से साहित्यिक रस की निष्पत्ति नहीं होती, मूल रूप में वह कवि-प्रतिभा का ही चमत्कार है।

प्रसाद की इतिहास-संबन्धी धारणा

प्रसाद की इतिहास-संबन्धी धारणा (सभ्यता और संस्कृति की धारणा से मिली हुई, अतः व्यापकतम है) हमें दो स्रोतों से प्राप्त हो सकती है—(1) प्रत्यक्ष कथन से, और (2) साहित्य में इतिहास तत्त्व के समावेश के स्वरूप से। प्रथम रूप में प्रसाद की धारणा हमें 'अज्ञातशत्रु' के कथा-प्रसंग तथा 'विशाख' (प्रथम संस्करण) की भूमिका से प्राप्त होती है।

“इतिहास से घटनाओं की प्रायः पुनरावृत्ति होती देखी जाती है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि उसमें कोई नयी घटना होती ही नहीं। किंतु असाधारण नई घटना भी भविष्य में फिर होने की आशा रखती है। मानव-समाज की कल्पना का भंडार अक्षय है, क्योंकि वह इच्छा-शक्ति का विकास है। इन कल्पनाओं का, इच्छाओं का मूल सूत्र बहुत ही सूक्ष्म और अपरिस्फुट होता है। जब वह इच्छा-प्राप्ति किसी व्यक्ति या जाति में केन्द्रीभूत होकर अपना सफल या विकसित रूप धारण करती है, तभी इतिहास की सृष्टि होती है। विश्व में जब तक कल्पना इयत्ता को नहीं प्राप्त होती, तब तक वह रूप-परिवर्तन करती हुई पुनरावृत्ति करती ही जाती है। समाज की अभिलाषा अनन्त स्रोतवाली है। पूर्वकल्पना के पूर्ण होते-होते एक नयी कल्पना उसका विरोध करने लगती है और पूर्वकल्पना कुछ काल तक ठहरकर, फिर होने के लिए अपना क्षेत्र प्रस्तुत करती है। इधर इतिहास का नवीन अध्याय खुलने लगता है। मानव-समाज के इतिहास का इसी प्रकार सकलन होता है।” —अज्ञातशत्रु, कथा-प्रसंग, पृ 7



“इतिहास का अनुशीलन किसी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यंत लाभदायक होता है। क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारी जलवायु के अनुकूल जो हमारी जातीय सभ्यता है, उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें हमें पूर्ण सदेह है। मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंशों में से उन प्रकांड घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है, जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।” —विशाख, प्रथम संस्करण, 'भूमिका'

प्रसाद ने संस्कृति के सबंध में अपने कुछ महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। उनका विश्लेषण करने से पूर्व हम उन्हें अपने कार्य के लिए, उनके सदर्थों से विरहित करके, किंतु यथासंभव उन्हें आत्मपूर्ण रखते हुए, उद्धृत करते हैं।

“यह मानते हुए कि ज्ञान और सौंदर्य-बोध विश्व-व्यापी वस्तु है, इनके केंद्र देश, काल और परिस्थितियों से तथा प्रधानतः संस्कृति के कारण भिन्न-भिन्न अस्तित्व रखते हैं। खगोलवर्ती ज्योति-केंद्रों की तरह आलोक के लिए उनका परस्पर संबंध हो सकता है। वही

आलोक शुक्र की उज्ज्वलता और शनि की नीलिमा मे सौंदर्य-बोध के लिए अपनी अलग-अलग सत्ता बना लेता है।" "यह सस्कृति विश्ववाद की विरोधिनी नहीं, क्योंकि इसका उपयोग तो मानव-समाज मे आरम्भिक प्राणित्व धर्म मे सीमित मनोभावों को सदा प्रशस्त और विकासोन्मुख बनाने के लिए होता है। सस्कृति मंदिर, गिरजा और मसजिदविहीन प्रातो मे अतः प्रतिष्ठित होकर सौंदर्य-बोध की बाह्य सत्ताओं का सृजन करती है। सस्कृति का सामूहिक चेतना से, मानसिक शील और शिष्टाचारो से, मनोभावों से मौलिक सबध है।" "सस्कृति सौंदर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टा है।" "इसलिए साहित्य के विवेचन मे भारतीय सस्कृति और तदनुकूल सौंदर्यानुभूति की खोज अप्रासंगिक नहीं, किंतु आवश्यक है।" "यह रुचिभेद सास्कृतिक है।" "इसका कारण है भारतीय दार्शनिक सस्कृति।" "यदि हम भारतीय रुचि-भेद को लक्ष्य में न रखकर साहित्य की विवेचना करने लगेगे, तो जहागीर की ही तरह प्रमाद कर बैठने की आशका है। भारतीय सस्कृत वाङ्मय मे समय-चक्र के प्रत्यावर्तनों के द्वारा इस रुचि-भेद मे परिवर्तनो का आभास मिलता है।" "इस प्रकार काल-चक्र के महान् प्रत्यावर्तनो से पूर्ण भारतीय वाङ्मय की सुरुचि सबधी विचित्रताओं के निदर्शन बहुत-से मिलेगे। उन्हे बिना देखे ही अत्यंत शीघ्रता में आजकल अमुक वस्तु अभारतीय है अथवा भारतीय सस्कृति सुरुचि के विरुद्ध है, कह देने की परिपाटी चल पड़ी है।" —काव्य और कला तथा अन्य निबध, पृ 4-6

"यह असाधारण अवस्था युगो की समष्टि अनुभूतियो मे अतर्निहित है, क्योंकि सत्य अथवा श्रेय ज्ञान कोई व्यक्तिगत सत्ता नहीं, वह एक शाश्वत चेतना है, या चिन्मयी ज्ञानधारा है, जो व्यक्तिगत स्थानीय केन्द्रो के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप से विद्यमान रहती है। प्रकाश की किरणो के समान भिन्न-भिन्न सस्कृतियो के दर्पण मे प्रतिफलित होकर वह आलोक को सुंदर और ऊर्जस्वित बनाती है।" —काव्य और कला तथा अन्य निबध, पृ 18

"प्रायः लोग गाथा और इतिहास को मिथ्या और सत्य का व्यवधान मानते हैं। किंतु सत्य मिथ्या से अधिक विचित्र होता है।" —'कामायनी' का आमुख, पृ 1

"आज हम सत्य का अर्थ घटना कर लेते हैं। तब भी उसके तिथिक्रम मात्र से सतुष्ट न होकर, मनोवैज्ञानिक अन्वेषण के द्वारा इतिहास की घटना के भीतर कुछ देखना चाहते हैं। उसके मूल मे क्या रहस्य है? आत्मा की अनुभूति। हा, उसी भाव के रूपग्रहण की चेष्टा या घटना बनकर प्रत्यक्ष होती है। फिर भी वे सत्य घटनाएँ स्थूल और क्षणिक होकर मिथ्या और अभाव मे परिणत हो जाती हैं। किंतु सूक्ष्म अनुभूति या भाव, चिरतन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित रहता है, जिसके द्वारा युग-युग के पुरुषो की और पुरुषार्थों की अभिव्यक्ति होती रहती है।"

—'कामायनी' का आमुख, पृ 2

उक्त धारणा का विश्लेषण-व्याख्यान

अब हम प्रसाद की इतिहास-विषयक उक्त व्यापकतम धारणा के विविध सूत्रों पर सामूहिक दृष्टिपात करके उनके सगुणन का प्रयास करेंगे।

प्रसाद का चिंतन व्यापक और सुसंश्लिष्ट चिंतन है जो अपने में मानव-जीवन और ज्ञान के विभिन्न क्षेत्रो (इतिहास, सभ्यता, सस्कृति, दर्शन, साहित्य-कला आदि) को सुंदर अनुपात मे समेटे हुए है। उनके इतिहास तत्त्व के चिंतन पर भी यह बात लागू होती है। उन्होंने इतिहास

को अतीत की स्थूल भौतिक जीवन की घटनाओं का एक आलेख मात्र न कहकर उसे आत्मा की अभिव्यक्ति कहा है। इसकी व्याख्या करने में वे उसी सृष्टि-बीज से चलते हैं जिसे उपनिषदों में 'काम' या मूल इच्छा कहा है। प्रसाद जी की मान्यता है कि मानव (व्यक्ति) और सामूहिक रूप से, समाज उसी अनादि इच्छा की पूर्ति में, जान या अनजान में, निरंतर लगे हुए हैं और अविनाश सघर्षों की शृंखला के द्वारा मानो वे उसी अनादि इच्छा की गहन-गभीरता व वरेण्यता को प्रकट कर रहे हैं। वह अरूप इच्छा मूर्त जीवन में क्या है? हमारे सांस्कृतिक आदर्श जिन्हें हम सौंदर्य कहते हैं। आदर्श या सौंदर्य को प्राप्त करने के लिए एक अखंड मानव-परंपरा या समाज-परंपरा अनादिकाल से चल रही है और आगे भी चलती रहेगी। व्यक्ति भले ही अपने लघु केंद्र में बनता-मिटता चले, पर सूक्ष्म रूप में उसकी चेतना उसके बाद भी सृष्टि या विश्व की धरोहर बनकर रहती है। इस प्रकार व्यक्ति केंद्रों के मिटते या नष्ट होते चलने पर भी मानव-समाज की एक ऐसी सामूहिक चेतना-धारा की कल्पना की जा सकती है जो सदा सूक्ष्म रूप में इस सृष्टि में विद्यमान है और मानव की अखंड प्रयत्न-परंपरा की साक्षी है।

सकल्प में गहरा और अटूट बल है। सकल्पशील या व्रती व्यक्ति जीवन में इसे स्पष्ट देख सकते हैं। दार्शनिक शोपेनहावर ने तो 'Will' की ही सत्ता मानी है। सृष्टि के मूल में भी एक सकल्पनात्मक मूल अनुभूति है (जो घटाकाश में सूर्य प्रकाश की तरह व्यक्ति में भी है) और वही इस गति और शक्ति-संपन्न ससार में चारों ओर व्यक्त हो रही है। इस सकल्पनात्मक मूल अनुभूति को प्रसाद आत्मा की मननशक्ति की असाधारण अवस्था कहते हैं। मननशक्ति न्यूनाधिक रूप में तो सभी के पास होती है, किंतु जब इसका असाधारण उत्कर्ष होता है, तभी समाज या व्यक्ति कुछ ठोस अर्जनाएँ कर पाता है। उदाहरणार्थ, कवि आत्मा की मननशक्ति की इस असाधारण अवस्था में दार्शनिक, सत या योगी की तरह ही जीवन के परम श्रेय या चरम सत्य का अनुभव करती है, किंतु अपनी विशिष्ट भावात्मक प्रकृति के कारण उसे सौंदर्य-दृष्टि से या सौंदर्य की प्रक्रिया से ही ग्रहण करती है और सौंदर्य के माध्यम से ही उसे अभिव्यक्ति भी देती है। इसी प्रकार दर्शन-विज्ञान आदि क्षेत्रों में भी वह मूल श्रेय उन क्षेत्रों की प्रकृति के अनुसार ही ग्रहण किया जाता है। तात्पर्य यह है कि आत्मा की मननशक्ति की साधारण नहीं, किंतु असाधारण अवस्था में ही श्रेय सत्य की प्राप्ति होती है। यह असाधारण अवस्था किसी एक व्यक्ति या किसी एक युग के समाज के ही पास नहीं रहती। "यह असाधारण अवस्था युगों की समष्टि अनुभूतियों में अंतर्निहित रहती है, क्योंकि सत्य अथवा प्रेय ज्ञान कोई व्यक्तिगत सत्ता नहीं, वह एक शाश्वत चेतनता है, या चिन्मयी ज्ञान-धारा है, जो व्यक्तिगत स्थानीय केंद्रों के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप में विद्यमान रहती है। प्रकाश की किरणों के समान भिन्न-भिन्न संस्कृतियों के दर्पण में प्रतिफलित होकर वह आलोक को सुंदर और ऊर्जस्वित बनाती है।"

यदि प्रत्येक राष्ट्र के जीवन पर विचार किया जाए तो जान पड़ेगा कि ज्ञान (धर्म, दर्शन के क्षेत्र में) या सौंदर्यबोध (कला-संस्कृति के क्षेत्र में) ही उसका चरम मूल्य है। यह उनके सामाजिक, बौद्धिक, नैतिक, धार्मिक व सांस्कृतिक विधानों से स्पष्ट प्रतीत हो जाएगा। अन्य बातों में राष्ट्र-राष्ट्र में अधिक भेद हो सकता है, पर इनमें कम-से-कम, या नहीं भी। तात्त्विक

रूप में यह बात स्वीकार करने में सभवतः कोई आपत्ति नहीं होगी। पर ज्ञान और सौंदर्यबोध की ये विश्व-सामान्य शाश्वत अनुभूतियाँ या मूल्य प्रत्येक देश अपनी-अपनी भौगोलिक व सामाजिक परिस्थितियों के अनुसार ही ग्रहण करने के लिए बाध्य हैं। इन परिस्थितियों से ही हमारी विशेष रुचियाँ बन जाती हैं जो कम महत्त्व की नहीं, क्योंकि ये रुचियाँ उन परिस्थितियों की अनिवार्य उपज हैं। एक ही विश्वव्यापी सत्य या सौंदर्य अपनी जातीय सस्कृति के दर्पण में विशेष रूप से ही प्रतिबिम्बित होगा। अतः किसी देश के साहित्य या सस्कृति के मूल्यांकन में इन विशिष्ट रुचियों का ध्यान रखना परमावश्यक है, अन्यथा प्रमाद हो जाने का भारी खतरा है। बस, यही हम प्रसाद जी की दृष्टि में राष्ट्र-प्रेम या राष्ट्रीय सस्कृति के महत्त्व को समझ सकते हैं। यह राष्ट्र-प्रेम कोई सीमित या क्षुद्र वस्तु होकर विश्व-मानवता का विरोधी कथमपि नहीं है। हम कह सकते हैं कि यह तो किसी जीवित राष्ट्र के निजी व्यक्तित्व का एक स्वस्थ प्रकाशन है। ऐसी राष्ट्रीयता परम स्वस्थ राष्ट्रीयता है, जिसका पूरा-पूरा सम्मान होना चाहिए और प्राण देकर भी उसकी रक्षा करनी चाहिए। प्रसाद ने एक ही मूल प्रकाश (आत्मज्योति) का विभिन्न नक्षत्रों (राष्ट्रों) में विभिन्न रंगों (राष्ट्रों) का एकांत निजी व्यक्तित्व—साहित्य, राष्ट्रीयता, धर्म, कला आदि) के रूप ग्रहण करने के आलेख द्वारा अपनी राष्ट्रीयता-विषयक दृष्टि नितांत स्पष्ट कर दी है।

इतिहास की प्रक्रिया का भी प्रसाद ने निर्देश किया है। जिस प्रकार अनंत अभिलाषाओं से भरा व्यक्ति अपने सकल्प बल से व प्रतिभामयी कल्पना से दीपित-नयन होकर व आस्फूर्त होकर जीवन की जय-यात्रा के पथ पर बढ़ता चलता है, उसी प्रकार राष्ट्र, जाति, समाज या विश्व भी अनादि काल से काल-पथ पर बढ़ता चल रहा है—उसी सुदूर आत्मिक पूर्णता व लक्ष्य की ओर। समाज की कल्पना का भंडार अक्षय है, क्योंकि वह उसकी इच्छा-शक्ति का विकास है। समाज की अभिलाषा अनंत स्रोतवाली है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद ने मानव-समाज के जीवन को ही इतिहास कहा है। जीवन के उच्च लक्ष्य की तरह मानव-समाज का भी एक उच्च लक्ष्य है। इतिहास के माध्यम से ही व्यक्ति और समाज उस पूर्णता के लिए जूझ रहे हैं। यह जूझना सकारण व सलक्ष्य है सृष्टि-बीज इच्छा में इस सघर्ष की जड़ें हैं और मानव-भाग्य की पूर्णता उसका लक्ष्य है। अतः स्पष्ट है कि इतिहास के माध्यम से मानव आध्यात्मिक उत्कर्ष की ओर ही अग्रसर है। यही प्रसाद द्वारा व्याख्यात इतिहास की आध्यात्मिक व्याख्या है। इतिहास के द्वारा मानव आत्मसाक्षात्कार का ही प्रयत्न कर रहा है।

आचार्य वाजपेयीजी ने प्रसाद की इतिहास-विषयक व्यापक धारणा पर अपनी विस्तृत टिप्पणी की है। उनके अनुसार प्रसाद की दृष्टि इस रूप में प्रस्तुत की जा सकती है—“कोरा इतिहास मानव-जीवन का बहिर्विकास मात्र या अस्थि-पजर मात्र है। प्रसाद ने इतिहास को जीवन से सयुक्त करके मांसल व प्राणवान् बना दिया है। कोरी भौतिक घटनाएँ या कोरा पारमार्थिक दर्शन—परिपूर्ण जीवन की दृष्टि से दोनों ही एकांगी हैं। मानव-जीवन ही मुख्य वस्तु है। दर्शन उसकी अंतःप्रेरणा और इतिहास बाह्य विकास है। इतिहास सजीव व सपन तभी होता है, जब उसमें मनोभाव, विचारधाराएँ, संस्थाएँ, उद्योग, रहन-सहन की पद्धतियाँ, उन्नति-अवनति के कारणों का विश्लेषण—सभी तत्त्व समाहित हों। इतना ही नहीं, इतिहास तभी सार्थक है, जबकि वह दर्शन के साथ राष्ट्रीय सस्कृति का अविच्छिन्न अंग बन जाए।

तात्पर्य यह है कि दर्शन, जीवन और इतिहास और राष्ट्रीयता सभी मिलकर सच्चे इतिहास की सृष्टि करते हैं।⁴⁰

साहित्य और सभ्यता

सभ्यता का स्वरूप

विश्व का निर्माण वैशेषिक दर्शन परमाणुओं से मानता है और सांख्यदर्शन त्रिगुणात्मिका प्रकृति से। दोनों दर्शन पदार्थवादी हैं। आत्मवादी अद्वैत वेदातदर्शन व प्रत्यभिज्ञादर्शन अणु-परमाणु या प्रकृति को न मानकर ब्रह्म या परम शिव को ही सृष्टि का उपादान व निमित्त कारण मानते हैं। वे सांख्य व वैशेषिक की सृष्टि-निर्माण कल्पना को सतोषजनक नहीं मानते। परमाणुवादियों का यह कहना कि सृष्टि स्वतः परमाणुओं के द्वारा बन गई, चेतनवादियों को स्वीकार नहीं। बिना किसी सजग चेतन सत्ता की सहायता के परमाणु स्वयमेव किसी सार्थक व नियमबद्ध सृष्टि की, जिसे हम प्रत्यक्ष देखते हैं, रचना कदापि नहीं कर सकते। सब परमाणु स्वतः एक वर्णमाला के रूप में संगठित नहीं हो सकते। अस्तु। इतना ही कहना पर्याप्त है कि कुछ दार्शनिकों के अनुसार सृष्टि एक अदृश्य विराट् नियम से और एक व्यवस्था के साथ चल रही है। पर इस नियम और व्यवस्था का कोई-न-कोई लक्ष्य या आशय अवश्य ही होना चाहिए। हम यह लक्ष्य व्यापक रूप से और सुरक्षित भाव से मानव की पूर्णता मान सकते हैं। ससार के सब व्यक्ति या राष्ट्र स्वभावतः सुख के ही अभिलाषी हैं, अतः मानव की पूर्णता को लक्ष्य मानने में कोई कठिनाई नहीं जान पड़ती। महान् लक्ष्य की प्राप्ति के लिए महान् ही साधन-उपकरण चाहिए और महान् ही आयोजन। मनुष्य शारीरिक दृष्टि से दुर्बल है, उसे प्रकृति की प्रचंड शक्तियों—शीत, धाम, झंझा आदि—से लड़ना पड़ता है, उसे हिंस्र व विषैले जंतुओं का भय है, उसकी काम व भूख की प्राकृतिक एषणाएँ तथा अन्य व्यक्तिगत महत्वाकांक्षाएँ उसे नाच नचाती हैं, उसकी जन्मजात प्राकृतिक जिज्ञासा उसे अभ्रकष गिरि-शिखरों पर, हिमाच्छादित ध्रुव प्रदेश में, चंद्रलोक पर, समुद्र के तल में व हिंस्र वनों में ले जाती है, उसके हृदय की चिरनिगूढ सौंदर्यभावना, रहस्यभावना आदि उसके लिए अनेक सूक्ष्म-कोमल आवश्यकताएँ उपजा देती हैं। इस प्रकार मानव का मार्ग पग-पग पर अनेक इच्छाओं, आकांक्षाओं, प्रत्युहों व परिस्थितियों से अवरुद्ध है। किंतु साथ ही चरम पूर्णता का सुदूर व मोहक लक्ष्य भी वह भूल नहीं पाता। अपने लक्ष्य को अधिक पूर्णता, सुविधा व सरलता से प्राप्त करने के हेतु वह प्रकृति के कोपों से लड़ता हुआ अपने चारों ओर फैले साधनों से अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए भौतिक जगत् में जो कुछ वह रचता जाता है उसी का नाम है—सभ्यता। सस्कृति आंतरिक गुण-शील का पुज है तो सभ्यता हमारा बाह्य और स्थूल निर्माण। प्रत्येक राष्ट्र की जिस प्रकार एक सस्कृति होती है उसी प्रकार एक सभ्यता भी। इस प्रकार समस्त विश्व के धरातल पर भी हम एक विशाल मानव-सस्कृति या विश्व-सस्कृति की और एक विश्व सभ्यता की कल्पना कर सकते हैं।

पर सभ्यता का विकास सदा अनिवार्यतः मानव-सुख की उपलब्धि का ही पर्याय नहीं।

सुख-सामग्रियों के सपन्न अति विकसित मानव सभ्यता प्रायः व्यक्ति व समाज के उच्चतम मूल्यों के लिए नाशकारिणी सिद्ध होती है। इसके विपरीत साधनहीन वन्य या असभ्य जातियाँ सच्चे सुख या शांति का अधिक जीवन अनुभव करती हैं। उनके विश्वास व नैतिक नियम आदि अधिक सम्पूज्य होते हैं।

सब कुछ मिलाकर देखने पर सभ्यता का विकास मानव-बुद्धि के विकास व पुरुषार्थ की उत्कटता का तथा प्रकृति पर विजय करके जीवन के महान् आदर्शों के प्राप्ति-पथ पर मानव की जय-यात्रा का प्रतीक है। सभ्यता के रूप में मानवात्मा की ही अभिव्यक्ति हो रही है। विश्व के अन्य देशों के साथ भारत की भी अपनी एक सभ्यता रही है जो इतिहासकारों के अनुसार अत्यंत समुन्नत है।

साहित्यकार और सभ्यता

सभ्यता बौद्धिक विकास है जो प्रकृति पर विजय के साधन-रूप बाह्य आविष्कारों के रूप में मूर्तिमान होती है। पर साहित्य आंतरिक भावों की सपत्ति है। साहित्य का सीधा सबंध संस्कृति से ही है न कि सभ्यता से। सांस्कृतिक मूल्य ही साहित्य के वस्तुगत मूल्य हैं। सभ्यता सांस्कृतिक विकास के लिए बाह्य सुविधा मात्र प्रदान करती है या कर सकती है, सभ्यता का विकास अनिवार्यतः सांस्कृतिक विकास नहीं। प्रत्युत जहां सभ्यता सर्वोच्च कोटि को पहुंची रहती है, वहां प्रायः सांस्कृतिक ह्रास दिखाई पड़ता है और जहां सांस्कृतिक विकास अपनी चरमावस्था में होता है, वहां प्रायः सभ्यता बहुत अविकसित अवस्था में होती है। यह बात साहित्य और संस्कृति के सबंध में नहीं। उनकी विकास प्रायः अन्योन्याश्रित या युगपत् होता है। तात्पर्य यह है कि साहित्य का, सभ्यता की अपेक्षा, संस्कृति से अधिक घनिष्ठ व सीधा सबंध है।

पर फिर भी हम ऐतिहासिक साहित्य में सभ्यता के अनेक भव्य चित्र अंकित हुए पाते हैं। वस्तुतः भौतिक विकास में भी आत्मा अपने को प्रकाशित करती है, क्योंकि उक्त विकास मूलतः बुद्धि पर आश्रित है, जिसमें चैतन्य आत्मा बुद्धि की सात्विकता व निर्मलता के अनुपात में प्रतिबिम्बित होती है। गीता में स्पष्ट कहा गया है कि विभूति (सभ्यता) और श्री (संस्कृति) ईश्वर के तेज अंश से ही संभव हुए हैं। अतः सभ्यता की सामग्रियाँ भी दार्शनिक दृष्टि से उच्च स्थान रखती हैं। सभ्यता के इस स्वरूप से परिचित होने पर साहित्य में सोत्साह उसके निरूपण के रहस्य से भी हम अवगत हो सकते हैं। मानव-बुद्धि ने अपने विकास-क्रम में जो कुछ भव्य व अद्भुत आविष्कार किए हैं वह हमारे मनोभावों के साथ सीधा सबंध रखता है। सभ्यता के विकास के सूचक आविष्कारों के निरूपण का समावेश अद्भुत रस के अंतर्गत हो सकता है। तात्पर्य यह कि हृद्गत भाव व काव्यरस के नाते सभ्यता का सबंध भी साहित्य के साथ इस प्रकार बैठ जाता है। रस सत्त्वोद्रेक की स्थिति में ही निष्पन्न होता है। सभ्यता का वही रूप उक्त रस का उपकारक होगा जो विमलतम बुद्धि से प्रसूत हो। तामसिक बुद्धि-जन्य सभ्यता (घोर विलास व सहार के साधनोंवाली) उस काव्य-रस की पोषिका न होगी जिसकी मूल प्रकृति सत्त्वशीला ही है।

प्रसाद की सभ्यता-विषयक धारणा

पिछले पृष्ठों में प्रसाद की इतिहास-विषयक व्यापक धारणा के अंतर्गत तथा अन्य प्रसंगों पर

यत्र-तत्र प्रसाद की सभ्यता-विषयक धारणा पर प्रत्यक्ष-परोक्ष रूप में विचार हो ही चुका है, अतः यहाँ विशेष विस्तार की आवश्यकता नहीं। यहाँ प्रसाद का एक ही वाक्य—‘सभ्यता सौंदर्य की जिज्ञासा है’⁴¹ इस सबध में पर्याप्त है। हमारे चारों ओर तथा हमारे मन में सौंदर्य विविध रूपों में (वस्तुओं में व भावनाओं में) विकीर्ण है। सौंदर्य का आकर्षण अत्यंत प्रबल होता है। उस सौंदर्य के साक्षात्कार के लिए हम अनेक बाह्य साधन (आवास, वाहन, वेश-भूषण, खाद्य-पेय पदार्थ आदि) तैयार करते चल रहे हैं और वे साधन ही सभ्यता हैं। ये साधन चरम सौंदर्य के साक्षात्कार के लिए तैयार किये गये उपकरण मात्र हैं, स्वयं में उतने महत्वपूर्ण नहीं। जितनी ही चरम सौंदर्य के साक्षात्कार की हमारी जिज्ञासा प्रबल होगी उतने ही सूक्ष्म हमारे साधन बनते चलेगे। सभ्यता का इतिहास भी यही बताता है। प्रसाद ने प्राचीन भारतीय सभ्यता के जो चित्र अंकित किये हैं,⁴² उनका अनुशीलन करने पर प्रसाद का दृष्टिकोण स्पष्ट हो जायेगा।

साहित्य और संस्कृति

संस्कृति का स्वरूप

संस्कृति, वस्तुतः उन आंतरिक मानव-गुणों की समष्टि है, जिसे कोई देश या जाति अपनी जीवन-परंपरा द्वारा प्रयोग-सिद्ध रूप में तथा मानव के व्यक्तित्व के मूल्यांकन के चरम या स्थायी आधार के रूप में प्रतिष्ठित कर उनकी रक्षा के लिए अपना जीवन विसर्जित करती आयी है, जिनके सफल-सुदूर निर्वाह में ही उस जाति के जीवन का स्वरूप, धारणा और आदर्श मूर्तिमान हो उठता है और जिन मूल्यों का समूह अपने वैशिष्ट्य में विश्व की विभिन्न जातियों के बीच उस जाति के व्यक्तित्व को साफ झलका देता है। विशिष्ट भौगोलिक या ऐतिहासिक परिवेशों में प्रत्येक जाति के जीवन का अपना निजी स्वरूप होता है, अतः प्रत्येक जाति की संस्कृति और उसके मूल्य भिन्न हो सकते हैं। हा, विश्व की सब जातियों के सामान्य जीवन-मूल्यों को लेकर विश्व-संस्कृति या मानव-संस्कृति की धारणा भी बांधी जा सकती है। संस्कृति के मूल उपकरण हैं—हमारे भाव, विचार और व्यवहार। इन्हीं के पारस्परिक योग से कुछ गुण निर्मित होते हैं, जिन्हें हम जीवन-मूल्य कहते हैं। ये गुण या जीवन-मूल्य हैं—प्रेम, सत्य, करुणा, दया, परोपकार, विश्वास, क्षमा, उदारता, बहु-भावना, मैत्री, सहिष्णुता, सदाचार, त्याग, आत्मसमर्पण, विसर्जन इत्यादि। प्रत्येक संस्कृति में इनका ग्रहण और अभ्यास उनकी अपनी (जातीय) परिस्थितियों (भौगोलिक, सामाजिक, ऐतिहासिक) व आवश्यकताओं के अनुरूप होता है।

श्री कर्मा मुंशी ने संस्कृति की एक सर्वांगपूर्ण धारणा प्रस्तुत की है। उनके अनुसार संस्कृति किसी जाति की एक ऐसी जीवन-पद्धति है जो अपनी प्राण-शक्ति को नित्य सजीव रखते हुए अखंड व सागोपाग जीवन-धारा के रूप में, सभ्यता के बाह्य परिवर्तनशील रूपों के बीच अक्षुण्ण रहती हुई दुःखमय जातीय परिस्थितियों के बीच प्रज्वलित रहती हुई, सामाजिक संस्थाओं का रूप-निर्माण करती हुई, जनता के बौद्धिक और सौंदर्यात्मक दृष्टिकोण को आशय व दिशा प्रदान करती हुई, जीवन-मूल्यों को अविचलित रखती हुई हमारे विचार, वाणी व

आचरण को आस्फूर्त-आलोकित करती हुई प्रवहमान रहती है। वह हमारे जातीय जीवन के एक ऐसे केन्द्रीय भाव से शासित रहकर ज्वलत रहती है जो स्वयं अपना साध्य हो, किसी भी अन्य साध्य का साधन न हो।⁴³ जब यह सस्कृति शक्ति की जीवत ज्वाल बनकर कला और साहित्य मे प्रकट हो जाती है तो वही सृजनात्मक आनन्द का रूप ग्रहण कर लेती है। उक्त केन्द्रीय भाव को जीती हुई वह जाति अपनी आत्मानुभूति करती है।

आचार्य वाजपेयीजी ने भी रचनात्मक चेष्टाओं को महत्त्व देते हुए सस्कृति का स्वरूप व्यक्त किया है।⁴⁴

विद्वानो ने सस्कृति के स्वरूप का यथार्थ उद्घाटन करने की चेष्टा मे उसका सभ्यता से अंतर निर्दिष्ट किया है, पर इस अंतर के प्रति उनमें आज तक मतैक्य नहीं।⁴⁵

साहित्य और सस्कृति

साहित्य और सस्कृति का घनिष्ठ सम्बन्ध है। वस्तुतः सस्कृति मानव के श्रेष्ठतम सस्कारों और उसकी समस्त अभिव्यक्तियों का पुञ्जीभूत रूप है। शब्द, स्वर, रेखा, रंग, प्रस्तर आदि की सहायता से मानव ने जो कुछ व्यक्त किया है वह सब सस्कृति है। इस दृष्टि से देखने पर साहित्य सस्कृति का वह अंग विशेष है जो लिखित या मुद्रित शब्द के माध्यम से हमारे सामने उपस्थित है। इसीलिए डेविड डाइचेज जैसे लेखक साहित्य को सस्कृति का एक खंड या अंश मात्र मानते हैं।⁴⁶ आचार्य वाजपेयीजी भी साहित्य को एक सांस्कृतिक प्रक्रिया ही मानते हैं।⁴⁷

सस्कृति व्यक्ति की भी होती है और किसी देश अथवा जाति की भी। जातीय सस्कृति ही जब व्यक्ति मे (घट मे सूर्य की तरह) प्रतिबिम्बित होती है तब व्यक्ति सस्कृत या सुसस्कृत कहलाता है। जिस प्रकार सस्कृति का अध्ययन इतिहास को गौरव प्रदान करता है (इतिहास-पुराण की घटना-व्यापारों के सहारे ही सस्कृति का प्रवाह प्रवाहित है) उसी प्रकार साहित्य को भी, क्योंकि सस्कृति का अध्ययन मानव के उत्कृष्टतम रूप या उत्तमांश का अध्ययन है। सांस्कृतिक 'वस्तु' से शून्य साहित्य वास्तव में स्थूल मनोरंजन या शैली के प्रयोगों का साहित्य मात्र रह जाता है, अतः साहित्य को सार्थकता प्रदान करने के लिए उसमें सस्कृति के प्राण डालने पड़ते हैं। यों 'रस' साहित्य का अपना निजी मूल्य है, पर विचार करने पर अतः यह 'रस' भी हमारी सस्कृति के चरम मूल्य मुक्ति, आनन्द या सुख का साहित्यिक पर्याय है। 'रस' शब्द से वस्तुतः मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया और भोग- व्यापार ही अधिक सूचित होता है। जिस 'वस्तु' का साहित्य में भोग होता है, वह मुख्यतः सांस्कृतिक उपकरणों के द्वारा ही निर्मित होती है। इन सांस्कृतिक उपकरणों के अभाव में रस की सत्ता ही सदिरघ होती जान पड़ती है। इससे साहित्यिक सदर्थ में सस्कृति का महत्त्व स्पष्ट हो जाता है। अतः सस्कृति साहित्य को मूल्यवान् बनानेवाला एक उत्कृष्टतम तत्व है।

सस्कृति की विविध बाह्य अभिव्यक्तियों में से साहित्य भी एक विशिष्ट अभिव्यक्ति है। सस्कृति का स्वरूप अत्यंत विशाल है। उसमें धर्म, कला, दर्शन, साहित्य, विज्ञान, साधना, भक्ति, सभी समाविष्ट हैं। वह जाति, देश या विश्व की सर्वोच्च उपलब्धियों का सार है। इस दृष्टि से सस्कृति की परिधि अत्यंत विशाल है, साहित्य उस विस्तृत क्षेत्र का एक अंग मात्र है। दूसरे शब्दों में हम यों कह सकते हैं कि शब्द के माध्यम से और

कल्पना की सहायता से जहाँ सौंदर्य की सृष्टि के लिए मानव-भावों और विचारों का रमणीयता से प्रकाशन होता है, वही साहित्य है।

प्रसाद की संस्कृति-विषयक धारणा

प्रसाद की इतिहास-विषयक व्यापक धारणा के निरूपण के अवसर पर पीछे उनकी संस्कृति-विषयक धारणा भी समाविष्ट की जा चुकी है, अतः अब स्वतंत्र विवेचन की यहाँ विशेष आवश्यकता नहीं। सांस्कृतिक चिन्ता में प्रसाद ज्ञान और सौंदर्य-बोध को केन्द्र में रखकर विचार करते हैं, क्योंकि ये ही संस्कृति के मौलिक मूल्य हैं। ये मूल्य विश्वव्यापी हैं, पर प्रत्येक देश या जाति इन्हें अपने-अपने जातीय संस्कार, रुचि, भौगोलिक परिस्थिति के अनुसार ही ग्रहण करती है। उदाहरणार्थ, संस्कृति इस प्रकार विशिष्ट होकर भारतीय संस्कृति का अभिधान ग्रहण करके दार्शनिक या आध्यात्मिक संस्कृति के रूप में जानी जाती है, क्योंकि दार्शनिकता या आध्यात्मिकता भारत की विशेष रुचि या संस्कार है। इस प्रकार संस्कृति उक्त रूप में परिबद्ध होकर भी न तो अपने मूल गुणों को खोती है और न वह विश्ववाद की विरोधिनी ही है, क्योंकि यदि वह विश्ववाद की विरोधिनी ही हो जाये तो संस्कृति की मूल प्रकृति ही विकृत या आहत हो गयी समझिए। संस्कृति हमारे अंतःकरण में प्रतिष्ठित रहती है और नव-नव कला-रूपों में अपने आपको अभिव्यक्त करती रहती है। मुख्यता सामूहिक चेतनता, मानसिक शील व शिष्टाचार की ही है। ये ही संस्कृति के मौलिक मूल्य हैं। विविध कलाओं व साहित्य-रूपों में जो कुछ प्रकट होता है, वे तो उपर्युक्त आंतरिक मूल्य ही हैं जो संस्कृति के मूलाधार हैं। संस्कृति के द्वारा हमारा सौंदर्य-बोध विकसित होता है या उसके द्वारा सौंदर्य-बोध के विकसित होने की मौलिक चेष्टाएँ होती हैं। इस मौलिकता के कारण ही सांस्कृतिक प्रयत्नों को गौरव प्राप्त होता है।

प्रसाद की संस्कृति-विषयक धारणा का आगे विशेष स्पष्टीकरण होगा।⁴⁸

प्रसाद-साहित्य में भारतीय इतिहास, सभ्यता और संस्कृति · विश्लेषण

भारतीय इतिहास

प्रसाद द्वारा गृहीत इतिहास का काल-विस्तार प्रसाद ने इतिहास के एक विशाल पाठ को अपने अध्ययन-अनुशीलन का विषय बनाया है। प्रागैतिहासिक युग से लेकर गांधी युग तक उनकी दृष्टि प्रसरित है। इस विस्तार में प्रागैतिहासिक युग, वैदिक युग, पौराणिक युग, बौद्ध युग, मौर्य युग, शुंग युग, गुप्त युग, राजपूत युग और ब्रिटिश युग तथा गांधी युग समाविष्ट हैं।⁴⁹ अनेक नाटकों, काव्यों व कहानियों आदि के माध्यम से इन युगों का तथ्याश्रित अथवा कल्पनामिश्रित निरूपण हुआ है। इस विस्तार से हमें अनेक तथ्य प्राप्त होतے हैं प्रसाद मानव-जीवन और उसके विकास की कहानी के प्रति अत्यधिक आकृष्ट हैं। मनुष्य क्या है, उसकी नियति और लक्ष्य क्या हैं, सृष्टि-विधान में उसका क्या स्थान और महत्त्व है?—इन गूढ़ प्रश्नों के समाधान के लिए प्रसाद एक दार्शनिक की तरह मानव-जीवन की इस लंबी व गहरी धारा का अवगाहन करते हैं। वे सरसरी दृष्टि से केवल स्थूल कुतूहल-शांति व मनोरंजन

के लिए ही इतिहास का अनुशीलन नहीं करते। उनका लक्ष्य गभीर है। वे एक ओर तो इतिहासकार की भांति कुहराच्छन्न अतीत इतिहास की सामग्री का गवेषणात्मक अध्ययन करके तथ्योद्घाटन में निरत दिखायी पड़ते हैं और दूसरी ओर तर्क, प्रमाण और अनुमान (तथ्याश्रित कल्पना) से सुनिश्चित ऐतिहासिक सामग्री का रस-चेता साहित्यकार की तरह उपयोग करके मानव-जीवन की कलात्मक व्याख्या करके अपने अत्यंत प्रिय आनंदवाद की प्रेरणा से मानव को सत्य दिखाकर जीवन को आनंदमय बनाने में तत्पर हैं। उनका एक तात्कालिक प्रयोजन भी है—भारतीय इतिहास के स्वर्णिम युगों को अपने साहित्य के माध्यम में प्रस्तुत कर जातीय चारित्र्य को पुनरुज्जीवित कर, देश को अपने प्राचीन गौरव का स्मरण कराके व उससे अनुप्राणित कराके उसे दासता की बेड़ियों से मुक्त कराना। वर्तमान को सदेश देने के लक्ष्य से ही उन्होंने, इतिहास के तथ्यों की अधिकाधिक रक्षा करते हुए, इतिहास का उपयोग करना उचित समझा है, अतीत की पुनरावृत्ति मात्र उन्हें इष्ट नहीं।

इतिहास के इस प्रयोग से हम प्रसाद की मानव-तत्त्व-विषयक तीव्र व गहन जिज्ञासा, इतिहास के आलोडन-विलोडन से निर्मित-विकसित दीर्घ सांस्कृतिक दृष्टि, मानव-भाग्य में गहरी रुचि, तथ्यान्वेषिणी शोध-दृष्टि व इतिहास के माध्यम से मानव-जीवन की व्याख्या में उत्साह व अनुराग आदि बातों से अत्यंत प्रभावित होते हैं। गहरी प्रेरणा व सुस्पष्ट प्रयोजन के बिना इतना प्रकांड प्रयत्न संभव नहीं जो प्रसाद की ऐतिहासिक कृतियों का अनुशीलन करने पर ध्वनित होता है।

प्रसाद के इतिहास-ग्रहण की प्रेरणा व प्रयोजन - प्रसाद ने इतिहास को माध्यम के रूप में ग्रहण किया यह तो ठीक है, किंतु साथ ही यह जिज्ञासा भी होती है कि प्रसाद की इतिहास-ग्रहण की मूल प्रेरणा क्या है? क्या वे वर्तमान की पीठिका पर ही अपने भावों व विचारों को प्रभावपूर्णता के साथ प्रस्तुत कर सकने में असमर्थ थे? यह एक मनोवैज्ञानिक तथ्य है कि सुदूर और अप्राप्य वस्तु या व्यक्ति में एक विशेष प्रकार का आकर्षण संचित रहता है, वर्तमान और प्रस्तुत का अति-परिचय उनके आकर्षण को बहुत कुछ हर लेता है। अतः भावुक साहित्यकार उसी भाव-विचार सामग्री को अधिक रोचक व शक्तिशाली बनाने के लिए, रचना के गभीरतम प्रभाव की संभावनाओं से आश्वस्त-आसफूर्त हो, इतिहास का माध्यम अपना उठता है, जो रस-संचार (साहित्य का लक्ष्य) की दृष्टि से सुविधाजनक होता है। फिर प्रसाद जैसे इतिहास के गभीर और प्रकांड विद्वान्, जो अतीत के अनुशीलन में निरंतर निमग्न रहते हो, अपने अध्यवसाय का सुख लेने के लिए अपनी नयी सांस्कृतिक खोजों का परिणाम काव्य, नाटक, कहानी आदि (जो जन-मन पर सर्वाधिक प्रभाव डालते हैं) के द्वारा सहृदय जनता तक पहुंचाना चाहे तो सर्वथा स्वाभाविक ही है। इसके अतिरिक्त अनेक सूक्ष्म तथ्य और हैं। कल्पना का स्वरूप-विश्लेषण यह बताता है कि अतीत की कल्पना सर्वाधिक रसमयी होती है। साहित्यकार इतिहास के शुष्क रेखा-जाल में विधायक कल्पना का प्राण फूँककर एक अभिनव सृष्टि करने का आनंद लाभ करता है और साथ ही रगमच के प्रेक्षकों या काव्य-पाठकों की ग्राहक कल्पना को उत्तेजित करके उन्हें एक अनुभूत नवीन आनंद प्रदान करने की आशा से भी पुलकित हो उठता है। इस प्रकार कल्पना की दृष्टि से यह इतिहास-ग्रहण दोनों ओर आनंद या रस की नयी संभावनाओं का द्वार खोलता है। फिर वर्तमान के पात्र तो 'मैं-तू' से प्रस्त रहते हैं, पर सुदूर इतिहास के पात्र पक्षपात व ममत्व छोड़कर सभी के हो चुके होते हैं।

अतः काव्य-साहित्य में उनका उत्थान या पतन सहृदय मात्र के हर्ष या करुणा की रसात्मक सभावनाओं को अधिक-से-अधिक आरक्षित रखता है। इस प्रकार रस-निष्पत्ति, जो साहित्य का अंतिम लक्ष्य है, सहज हो जाती है। इसके अतिरिक्त, प्रत्येक साहित्यकार अपने अंतर्जीवन का उत्तमांश अपनी साहित्य-सृष्टि के द्वारा प्रसारित-प्रचारित करना चाहता है। इस प्रयत्न में वह अपनी उस आदर्श कल्पना को पूरी ढील दे देता है जो एक ओर तो सामाजिक नियंत्रण के कारण प्रायः निष्क्रिय या कुठित रहती है और दूसरी ओर अपने पखों के बल के अनुसार दूर से दूर उड़ने के लिए ख्यात है। ऐसी कल्पना निश्चय ही सुदूर घटनाओं और पात्रों के माध्यम से जीवन में जो कुछ मूल्यवान् है वह गढ़ेगी। लेखक की कल्पना को यह स्वच्छदता वर्तमान के सीखचों में नहीं मिल पाती। अतः इतिहास का ग्रहण साहित्यकार की एक मानसिक आवश्यकता-सी हो जाती है। (इसका अर्थ यह नहीं है कि इतिहास को छोड़कर रचना करनेवाले लेखक सफल नहीं हो सकते। प्रेमचंद ने वर्तमान की भूमिका पर ही अपना सृजन किया। पर फिर भी, इतना तो कहा ही जायेगा कि इतिहास का अपना एक अद्भुत आकर्षण होता ही है)। फिर प्रसाद पराधीनता के उस युग में साहित्य-सृजन कर रहे थे, जब राष्ट्रीय भावनाओं के प्रसार-प्रचार पर कड़ा शासकीय नियंत्रण था। पर अपने युग को संदेश तो उन्हें देना ही था। फलतः व्याज रूप से इतिहास का ग्रहण उनके लिए अनिवार्य हो गया। अपने शोध और कल्पना के बल से प्रसाद ने उन पात्रों की सृष्टि की जो अपने युग की राष्ट्रीयता का गहरा और मधुर संदेश देनेवाले सिद्ध हुए। इस दुहरी सिद्धि की आशा ने निश्चय ही प्रसाद को उत्प्रेरित किया। इसके अतिरिक्त, नाट्यशास्त्र तो यह सरलता से बतला ही देगा कि कथा व पात्र ऐतिहासिक या लोक-विश्रुत हो जिससे कि रस-निष्पत्ति अधिक पूर्ण व गहरी हो। अतीत मनुष्य को सहज प्रिय है, यह कहा ही जा चुका है। प्रसाद मानव-जीवन के व्याख्याता थे। मानव-जीवन की व्याख्या इतिहास के विस्तृत फलक पर जितनी सुकरता के साथ प्रभावशाली रूप में हो सकती है, उतनी वर्तमान के सीमित फलक पर नहीं।

तथ्यात्मक प्रमाण का आधार इतिहास-विषयक प्रत्येक अध्ययन के साथ ऐतिहासिक प्रामाणिकता का प्रश्न जुड़ा रहता है, अतः यहाँ इस पक्ष का विचार भी प्रसंग-प्राप्त है। प्रसाद ने कविता, नाटक, उपन्यास व कहानी, सभी क्षेत्रों में इतिहास के वृत्तों को सामग्री-रूप में ग्रहण किया है। 'सत्य' ईश्वर का प्रथम नाम है, अतः सत्य की रक्षा सदा इष्ट है—यह मानते हुए भी कि काव्यगत या साहित्यगत सत्य इतिहास या गणित के स्थूल सत्य से भिन्न अथवा सूक्ष्म होता है, हो सकता है। बात यह है कि साहित्य जैसे कल्पना-प्रधान क्षेत्र में भी तात्त्विक सत्यता पाठकों में वस्तु-विषयक विश्वसनीयता उत्पन्न करती है जो प्रकारांतर से साहित्यिक रसोत्पत्ति में सहायक ही होती है। वास्तविकता के प्रति संदिग्ध रहने की स्थिति में रस में न्यूनाधिक व्याघात सदा उपस्थित रहेगा। अतः यह बात स्वयं साहित्य के ही पक्ष या हित में है कि वस्तु-जगत के पात्र व घटनाएँ साहित्य में, कल्पना, सभावनीयता व अनुमान का समुचित अधिकार आरक्षित रहते हुए, हमारी यथार्थप्रियता की भावना को कोई गहरा आघात न पहुँचाएँ। प्रसाद-साहित्य में भी इस रूप में सत्य की रक्षा के पूर्ण पक्षपाती जान पड़ते हैं। यह बात कुहराच्छन्न अतीत भारतीय इतिहास के विविध युगों को लेकर तथ्यानुसंधान की दृष्टि से की गयी उनकी उन ऐतिहासिक गवेषणाओं से पूर्णतया प्रमाणित होती है, जिनका परिणाम उनकी अनेक रचनाओं की भूमिका के रूप में समुद्गीत है। ऐतिहासिक तथ्यों से असम्मत

या विपरीत होने के कारण उन्होंने अपना 'यशोधर्म देव' नामक नाटक नष्ट ही कर दिया था।⁵⁰ डॉ परमेश्वरीलाल गुप्त का नो कथन है कि 'स्कंदगुप्त'-विषयक जो नवीन तथ्य प्रकाश में आये हैं उनसे यदि प्रसाद आज अवगत होते तो वे अपना उक्त नाटक भी नष्ट कर देते।⁵¹ कहने का तात्पर्य केवल इतना ही है कि प्रसाद को, साहित्य का आवरण लेकर, इतिहास की वास्तविकता की उपेक्षा करना कदापि इष्ट नहीं था। वे ऐतिहासिक सत्य के चौखटे की यथासंभव रक्षा करते हुए ही काव्य-रस की निष्पत्ति करना उचित समझते हैं। यदि प्रसाद चाहते तो उन ऐतिहासिक युगों को बचाकर भी अपनी साहित्य-सृष्टि कर सकते थे, जिनके सबंध में ऊहापोह किसी किनारे नहीं लग पाया था। पर वे तो हमारी आखों के सामने भारतीय जीवन की एक अखंड धारा को प्रस्तुत करने के उत्साह से आपूर्ण थे, अतः जोखिम उठाकर भी वे इतिहास के घने कातार में धसे। साथ ही यह तथ्य भी आखों से ओझल नहीं होना चाहिए कि प्रसाद की मूल प्रकृति कल्पनात्मक व भावात्मक थी, अतः तथ्यों के प्रति कल्पनात्मक व भावात्मक प्रतिक्रिया उनके अस्तित्व का एक महत्त्वपूर्ण सत्य थी। ऐतिहासिक प्रामाणिकता के प्रश्न को इस व्यापक भूमि पर लाकर देखे बिना गहरा प्रमाद हो जाने की संभावना है। ऐतिहासिक व्यक्तियों या पात्रों, घटनाओं, परिस्थितियों आदि में जो उन्होंने परिवर्तन या कही-कही व्यतिक्रम किया है, वह उच्चतर आशयों (साहित्यिक रस, युग-संदेश, जीवन-समीक्षा) से प्रेरित होकर ही, कोरे स्थूल से सूक्ष्म-से-सूक्ष्म को अधिक महत्त्वपूर्ण समझकर ही। वे प्रथमतः साहित्यकार थे, इतिहासकार बाद में।

प्रामाणिकता की स्थिति को भली भांति समझने के लिए हम इस विषय को कुछ स्तंभों के अंतर्गत रखकर देखेंगे

1 पूर्ण ऐतिहासिक तथ्यों के आधार पर वृत्त-विन्यास—प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकीय इतिवृत्तों का मूलाधार प्रायः ऐतिहासिक तथ्यों पर आधारित है। डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा तथा डॉ जगदीशचंद्र जोशी ने अपन प्रथम में इसे सप्रमाण सिद्ध किया है। अधिकांश पात्र व घटनाएँ इतिहास पर आधारित हैं। विशेष कहने की आवश्यकता नहीं।

2 इतिहास और कल्पना के मिश्रण के आधार पर वृत्त-विन्यास—जहां ऐतिहासिक सामग्री का अभाव रहा है वहां प्रसाद ने तर्काश्रित कल्पना का उपयोग करते हुए ऐतिहासिक पात्रों व घटनाओं का ग्रहण किया है। उदाहरणार्थ—'अज्ञातशत्रु' में मागधी श्यामा व अबपाली को मिलाकर एक कर दिया गया है।⁵² इसी प्रकार 'जनमेजय का नागयज्ञ' में नाग-विद्रोह और ब्राह्मण-विरोध मिलाकर एक कर दिये गये हैं।⁵³ 'स्कंदगुप्त' में भटार्क व अनंतदेवी, विरोध-पक्ष को पुष्ट करने के लिए कल्पना-बल से निकट कर दिये गये हैं।⁵⁴ इस प्रकार अनेक पात्रों व घटनाओं में कल्पना-बल से जोड़-तोड़ की गयी मिलेगी।

3 शुद्ध कल्पना के आधार पर वृत्त-विन्यास—डॉ शर्मा के अनुसार बहुत-से पात्र शुद्ध कल्पित हैं—सुरमा, मालविका, विजया, देवसेना, जयमाला, मदाकिनी, अलका, दामिनी। डॉ गुप्त ने स्कंदगुप्त के नारी पात्रों में अनंतदेवी के अतिरिक्त सभी पात्र कल्पित बताये हैं।⁵⁵ पुरुष पात्रों में भी अनेक पात्र शुद्ध कल्पित हैं, जैसे—मौर्य सेनापति, शिखर स्वामी, विकट घोष, महापिगल आदि। इसी प्रकार अनेक पात्रों पर विचार हो सकता है। ऐतिहासिक प्रमाणों के अभाव में भी बहुत-सी स्थितियाँ व पात्र ग्रहण कर लिये गये हैं। डॉ शर्मा ने कुछ उदाहरण दिये हैं—मालव में राजधानी स्थापित होना, भीमवर्मा-बधुवर्मा का भाई-भाई होना, शर्वनाग,

चक्रपालित व मातृगुप्त की स्थिति सबधित नाटक के अनुसार होना, चद्रगुप्त का मालवा-क्षुद्रको का सेनापति बनकर सिकंदर का विरोध करना, चाणक्य का कारावास व मुक्ति, कॉर्नेलिया के प्रेम के कारण चद्रगुप्त-फिलिप्स का द्वंद्व-युद्ध आदि—ये बातें इतिहास से पूर्णतया प्रमाणित नहीं हैं।⁵⁶

डॉ जोशी ने भी अनेक ऐसे स्थल निर्दिष्ट किये हैं जो इतिहास के विरोध में हैं अथवा उससे असमर्थित हैं।⁵⁹

नाटको के अतिरिक्त काव्यों, उपन्यासों व कहानियों के अतर्गत आये पात्रों व घटनाओं की ऐतिहासिक प्रामाणिकता पर भी विचार किया जा सकता है, पर इस विस्तार के लिए न तो यहाँ स्थान है और न यह हमारा मनोनीत अध्ययन का पक्ष ही है।

सब कुछ मिलाकर, ऐतिहासिक प्रामाणिकता विषयक प्रसाद की स्थिति का आकलन कतिपय निम्न उद्धरणों से किया जा सकता है

“असुनिश्चित और असुलिखित भारतीय इतिहास में यत्र-तत्र बिखरी सामग्रियों को एक सूत्र में पिरोने की तर्कसंगत चेष्टा प्रसाद की उन विशेषताओं में है जो वर्तमान और हिंदी के अतिरिक्त अन्य साहित्यों में भी कम दिखायी देती है। इतिहास का गंभीर अध्ययन, प्रसंग-परिक्लन की बुद्धि और उपलब्ध इतिवृत्तों की सगत एकात्मकता स्थापित करने की अद्भुत क्षमता प्रसाद में दिखायी पड़ती है। जहाँ तक संभव हुआ है इतिहास की मूल प्रकृति का अनुसरण किया गया है और सुसंबद्धता स्थापित की गयी है, परंतु जहाँ कल्पना का प्रयोग नितांत आवश्यक हो गया है वहाँ नाटककार की स्वतंत्रता का भी प्रसाद ने उपयुक्त आश्रय लिया है।”⁵⁸

प्रसाद के आरंभिक नाटक, ऐतिहासिक होते हुए भी ऐतिहासिक नहीं हैं।⁵⁹

“प्रसाद ने अपने नाटकों के कथानक का रूप स्थिर करने से पूर्व ऐतिहासिक घटनाओं का भली प्रकार ऊहापोह किया है। यदि हम कहे कि इसके लिए उन्होंने अपने ढंग पर अनुसंधान कर ऐतिहासिक तथ्यों को प्राप्त किया, फिर उनको उन्होंने अपने नाटक के लिए कथानक का रूप दिया, तो वह तथ्य के अधिक निकट होगा। प्रसाद अनेक स्थलों पर ऐतिहासिक तथ्यों से दूर जा पड़े हैं।”⁶⁰

“प्रसाद जी का यह नाटक (स्कंदगुप्त) ऐतिहासिक नाटक के आवरण में अनैतिहासिक नाटक है। उसमें ऐतिहासिक नामों एवं देश पर हूण आक्रमण की चर्चा के अतिरिक्त कोई ऐसी वस्तु नहीं है जिसे ऐतिहासिक कहा जा सके।”⁶¹

“प्रसाद जी के सबंध में कहा जाता है कि ऐतिहासिक तथ्यों की व्यवस्था अपने ढंग पर करते अवश्य थे, पर वे ऐतिहासिक तथ्यों के विरुद्ध नहीं जाते थे।”⁶²

अतः मैं, इस संबंध में केवल इतना ही कहा जा सकता है कि प्रसाद ने सत्य के लिए स्थूल इतिहास की अधिक-से-अधिक रक्षा करते हुए उसे जीवन की सूक्ष्मतम उपलब्धियों का माध्यम बनाया है।

भारतीय सभ्यता

अब हम भारतीय सभ्यता का निरूपण उसके कतिपय मान्य उपशीर्षकों के अतर्गत रखकर करेंगे।

राजनीतिक व्यवस्था राजनीतिक व्यवस्था संपूर्ण जीवन-व्यवस्था या सभ्यता का एक महत्वपूर्ण अंग है। इसके अभाव में देश में वह परिस्थिति संभव नहीं जिसमें सभ्यता फूलती-फलती है और वास्तविक सांस्कृतिक उन्नति संभव होती है। राजनीतिक व्यवस्था वह व्यवस्था है जिससे देश की भौगोलिक सुरक्षा व उसका दैनंदिन सुसंचालन होता है। इन लक्ष्यों की सिद्धि के लिए जो भी पदार्थ, संस्था, व्यवहार, विधान, नीति आदि होते हैं, उन सबका निरूपण सभ्यता के इस स्तंभ से संयुक्त है। प्रसाद ने अपनी ऐतिहासिक कृतियों द्वारा यह बताया है कि अतीत भारत में राजनीतिक व्यवहार-विन्यास भी विकास की किस कोटि को पहुंच गया था। प्रसाद ने व्यापक सुख-शांति की दृष्टि से सुशासन की सर्वत्र महिमा बतायी है।⁶³ शासन की दृष्टि से भारत में राजतंत्र,⁶⁴ सामंत प्रथा,⁶⁵ प्रजातंत्र,⁶⁶ गणतंत्र⁶⁷ आदि सबका प्रयोग करके देखा गया था। राजसिंहासन भारत में निर्बाध भाग्य का प्रतीक न रहकर लोकरक्षण व लोकरजन का प्रतीक था जहां सिंहासन एक पवित्र वस्तु है।⁶⁸ राजकुल को कलुषित करनेवाला श्रद्धा का पात्र नहीं।⁶⁹ राजा धर्म और संस्कृति की रक्षा के लिए ही होना चाहिए।⁷⁰ असमर्थ शासक को पदच्युत करने का अधिकार परिषद् अथवा जनता को था।⁷¹ शासक नीतिपूर्वक राज्य-संचालन करते थे। शांतिकाल में कार्य-सुविधा की दृष्टि से विविध पदाधिकारी रहते थे।⁷² शत्रु को पीड़ित करना नीति है। चंद्रगुप्त प्रतिपद यवनों को कष्ट देना चाहता है। शत्रु को उलझाए रखना व शत्रु की सामग्री नष्ट करना नीति-सम्मत है।⁷³ चाणक्य का मत है कि केवल शौर्य से काम नहीं चलेगा। चाणक्य सिद्धि देखता है, साधन चाहे कैसे भी हों।⁷⁴ गुप्त ढंग से कार्य करते हुए शत्रु को पराजित व निस्तेज कर देना ही नीति है। चाणक्य कहता है—“पौधे अधिकार में बढ़ते हैं और मेरी नीति-लता भी उसी भांति विपत्तितम में लहलही होगी।”⁷⁵ चर या गुप्तचरों की व्यवस्था भारतीय शासन-नीति का अंग है जिससे जनता की वास्तविक स्थिति जानी जा सके, व युद्धकाल में शत्रुओं की गतिविधि एवं गुप्त योजनाओं का पता लगाया जा सके। लगभग सभी ऐतिहासिक नाट्य रचनाओं में गुप्तचरों का विधान मिलता है। राजचिह्न, मुद्रा आदि का महत्व भी था।⁷⁶ मर्यादासूचक शासकीय शिष्टाचारों का निर्वाह भी आवश्यक समझा जाता था।⁷⁷ राजपरिषद् का निर्णय अंतिम रूप से मान्य समझा जाता था।⁷⁸

शासन का सबसे बड़ा दायित्व शत्रुओं के सशक्त आक्रमणों से देश की रक्षा है। इसके लिए सेना तथा पदाधिकारियों की आवश्यकता है। भारत में युद्ध-कला बहुत विकसित थी। सैन्य रचना व सैन्य व्यवस्था भी उच्चकोटि की होती थी।⁷⁹ कार्य के सुस्पष्ट विभाजन की दृष्टि से युद्ध व सेना से संबंधित विविध पदाधिकारियों की नियुक्ति होती थी।⁸⁰ युद्ध-क्षेत्र में गुल्म-रचना होती थी। सुदृढ़ प्राचीर-युक्त दुर्ग-रचना भी उच्चकोटि की होती थी।⁸¹ दुर्ग-ध्वंस करने के यंत्रों का निर्माण प्राचीन भारत में हुआ था।⁸² युद्धकाल में शत्रु की नौकाओं को डुबो देने के लिए हस्तिकाएँ भी होती थी।⁸³ अस्त्र-शस्त्र युद्ध के लिए अनिवार्य साधन हैं। अनेक अस्त्र-शस्त्रों का निर्माण और प्रयोग भारत में होता था।⁸⁴ शत्रु-विजय की दृष्टि से गुप्तचरण-नीति के साथ रण-कौशल का प्रदर्शन होता था।⁸⁵ नासी,⁸⁶ भूगर्भद्वार,⁸⁷ स्कंधावार,⁸⁸ शिविर⁸⁹ आदि के उल्लेख द्वारा युद्धकालीन व्यवस्था का अच्छा बोध होता है।

रणविद्या उच्चकोटि की विद्या समझी जाती थी। वह केवल नृशसता नहीं है।⁹⁰ उसका

आदर्श बहुत ऊँचा था। सिल्यूकस चद्रगुप्त की प्रशंसा करते हुए अपनी पुत्री कार्नेलिया से कहता है—“कितु उमने उत्तर दिया कि मैं सिल्यूकस का कृतज्ञ हूँ तो भी क्षत्रिय हूँ। रणदान जो भी मागेगा, उसे दूँगा।”⁹¹ इससे क्षत्रिय धर्म व रणदान की पवित्रता का बोध होता है। रणकोशल, रणनीति और रणकला युद्धविद्या का महत्त्वपूर्ण अंग था। रण की प्रक्रिया नीतिमत्तापूर्ण होती थी।⁹² तुर्य, शख, दुदुभि आदि रणवाद्यो का भी उपयोग होता था।⁹³ युद्ध-बदियों के साथ धर्म और नीति के अनुसार व्यवहार होता था।⁹⁴ जघन्यतम अपराधो के लिए भी क्षमा जैसे मानवीय दंड का उपयोग होता था।⁹⁵ राजकिल्बिष करनेवाले को दंड दिया जाता था।⁹⁶

न्याय व नैतिक परंपरा भाव-विचार और व्यवहार की शुद्धता सब प्रकार की व्यवस्था की नींव है। पर प्रकृति के सत् के साथ रज और तम नामक गुण भी हैं जो समाज में व्यवस्था-भंग करते हैं। अन्याय और असत् का उन्मूलन कर सत्य के आधार पर न्याय की स्थापना सुखी समाज की प्राथमिक आवश्यकताओं में से है। अतः न्याय सभ्यता का एक दृढ मूल्य है। प्राचीन युगों में भारतीय न्याय की कैसी स्थिति थी, यह प्रसाद की ऐतिहासिक रचनाओं से देखने को मिलता है।

न्याय, न्यायाधिकरण, अभियोग, अपराध, दंड, क्षमा, राजदंड, नीति आदि का उल्लेख अनेक स्थलों पर हुआ है। शस्त्रबल पर टिकी वीरता बिना पैर की है। उसकी दृढ भित्ति न्याय है। दंड के आधार पर न्याय राजा का परम धर्म है। केवल स्थूल प्रतिशोध नहीं, व्यापक हित व कल्याण ही न्याय की नींव है। न्याय के पक्ष की विजय ही सर्वत्र अभीष्ट थी।⁹⁷

इसी प्रकार नैतिक परंपरा सभ्यता का एक सुदृढतम आधार है। ‘नैतिक’ शब्द बहुत व्यापक अर्थवाला है। समाज की सुव्यवस्था की दृष्टि से श्रेष्ठ जीवन-मूल्यों के प्रति निष्ठावान् नैतिक आचरण के युगानुयुग अभ्यास व अखंड निर्वाह को हम नैतिक परंपरा कह सकते हैं। नैतिक परंपरा वस्तुतः स्थूल बाहरी आचरण मात्र ही नहीं; जब तक उसका भीतरी श्रद्धादि गुणों में सबंध नहीं बैठता तब तक वह जड़ है। अतः प्रसाद ने सर्वत्र श्रेष्ठ नैतिक आचरणों को भीतरी श्रद्धा-विश्वास आदि गुणों से सबद्ध करके ही उनका प्रकाशन किया है। वास्तव में व्यापक अर्थ में नैतिक परंपरा का सबंध धर्मनीति, राजनीति व आचार-नीति सभी से है। अतः दैनिक परंपरा को हम सांस्कृतिक आचरण अथवा सांस्कृतिक गुणों का क्रियात्मक या व्यवहार पक्ष भी कह सकते हैं। प्रसाद ने इतिहास के माध्यम से भारतीय नैतिक परंपरा का उत्कर्ष अनेक स्थलों पर दिखलाया है। सर्वत्र ही अनीति का पतन दिखाया गया है। प्रसाद-साहित्य के जितने भी प्रमुख ऐतिहासिक पात्र हैं, यथा—रामगुप्त, विकट घोष, अजातशत्रु, विरुद्धक, छलना, भटार्क, शक्तिमती, विजया, कमला (लहर)—वे सभी किसी-न-किसी अनैतिक आचरण के कारण दंडित हुए हैं अथवा पराभूत हुए हैं। इसके विपरीत श्रेष्ठ आचरणशील पात्रों का—मिहिरदेव, चाणक्य, गौतम, व्यास, प्रख्यातकीर्ति, गोस्वामी कृष्णशरण, मल्लिका आदि पात्रों के द्वारा प्रसाद ने समाज की स्वस्थ नैतिक परंपरा को जीवित, पुष्ट व अग्रसर रखने का प्रयत्न किया है। भारतीय जीवन में गुरुकुल-ऋषिकुल, आश्रम व तपोवन का विधान भी समाज में नैतिकता की रक्षा व निर्वाह की दृष्टि से ही हुआ है, यह सर्वत्र ध्वनित है।

सौंदर्य-बोध को तीव्रतर करने की योजना सौंदर्य-बोध को तीव्रतर करने की योजना सभ्यता का एक अन्य दृढ स्तभ है। मानव मे सौंदर्य-प्रेम की एक जन्मजात वृत्ति है। इस वृत्ति को सजग-ज्वलत रखना अत्यंत आवश्यक है। वस्तुतः सौंदर्य-बोध की क्षमता के अनुपात मे ही मनुष्य के वास्तविक रूप मे जीवित रहने का प्रमाण मिलता है। सौंदर्य की मूल वृत्ति या चेतना तो जन्मजात है, किंतु उसे स्वस्थ, पुष्ट व विकसित रखने के लिए व्यक्ति और समाज के धरातल पर जो योजना होती है, वही हमारी सभ्यता का एक विशिष्ट अंग है। दूसरे शब्दो मे किसी जाति की सभ्यता कितनी ऊँची है, उसे आकने के विशेष आधारो मे से एक आधार यह भी है कि उस जाति की अथवा उसके व्यक्तियो की सौंदर्य-बोध की शक्ति को तीव्रतर बनाए रखने के क्या उद्योग हुए हैं।

हमारी सौंदर्य-वृत्ति नैसर्गिक भावनाओ के उन्मेष व प्रकृति के रहस्यपूर्ण भास से उद्बुद्ध होती है। सुंदर देखना, सुंदर को समझना व उसकी सराहना करना व सौंदर्य का कलाकृतियो के रूप में सृजन करना—यही सब सौंदर्य-बोध को जीवित रखने व तीव्रतर करने की योजना है। भारतीय जाति ने मानव-जीवन के इस पक्ष को पुष्ट करने के लिए जो उद्योग किया है, वह भारतीय सभ्यता का एक बहुमूल्य पक्ष है। प्रसाद ने अपनी ऐतिहासिक कृतियो के द्वारा हमारी सभ्यता के इस पक्ष का भी उद्घाटन किया है।

हमारे जीवन का बाह्य पक्ष भी सुंदर होना चाहिए—यह भारतीयों की दृष्टि रही है। परिणामस्वरूप बाह्य सज्जा-सौंदर्य के अनेक साधन आविष्कृत हुए।

प्रसाद ने भारत के प्राचीन वैभव, सपन्नता और ऐहिक समृद्धि के अनेक रंगीन चित्र अंकित किए हैं।⁹⁸ बड़े-बड़े नगर सभ्यता व सस्कृति के केन्द्र थे। काशी एव पाटलिपुत्र का वैभव विशेष रूप के उल्लेख्य है।⁹⁹ बड़े-बड़े दुर्गों,¹⁰⁰ प्रासादों,¹⁰¹ राजमंदिरों,¹⁰² देवमंदिरों,¹⁰³ तोरण,¹⁰⁴ प्राचीर,¹⁰⁵ उद्यानों,¹⁰⁶ पाथशालाओं,¹⁰⁷ का उल्लेख प्रसाद ने किया है। परिवहन के अनेक साधनो का विकास हुआ था। नौका,¹⁰⁸ रथ,¹⁰⁹ शिविका,¹¹⁰ हाथी,¹¹¹ अश्व¹¹² का उपयोग होता था।

विशेष आयोजनो के अवसर पर भव्य सज्जा की जाती थी।¹¹³ भवनो मे ताबूल-वाहिनिया,¹¹⁴ चामर-धारिणिया¹¹⁵ होती थी। रसिकता को सजीव बनाए रखने के लिए ललित कलाओं का अभ्यास व प्रदर्शन होता था।

वीणावादन,¹¹⁶ गान,¹¹⁷ सगीत,¹¹⁸ नृत्य,¹¹⁹ वाद्य¹²⁰ आदि का प्राचुर्य था। स्वास्थ्यपूर्ण वीरोचित मनोरंजन के अन्य अनेक साधन विकसित हुए थे। मृगया-आखेट,¹²¹ वीरों को बहुत प्रिय था।

स्त्री-पुरुष विविध प्रकार के ऋतु उपयोगी परिधान, सुंदर व बहुमूल्य वस्त्र धारण करते थे। जरतारी ओढनी,¹²² जरी के कपड़े,¹²³ सुगंध से बसा उत्तरीय,¹²⁴ महीन उत्तरीय,¹²⁵ नील सघाटी,¹²⁶ स्वर्ण तारों से खचित नीला लहंगा,¹²⁷ मणि-जटित कचुक पट्ट,¹²⁸ चंचल चीनाशुक,¹²⁹ कौशेय¹³⁰ आदि के उल्लेख से भारतीयो की परिधान सबधी सूक्ष्म सुरचि प्रकट होती है। स्त्रिया केश-विन्यास कला की ओर विशेष आकृष्ट थी,¹³¹ वे अलक्तक,¹³² ताबूल राग,¹³³ नीलाजन¹³⁴ आदि सौंदर्य-प्रसाधनों का प्रयोग करती थी। वे सतलडी स्वर्ण-मेखला, मणि-मेखला, नूपुर, मरकत का हार, वैदूर्य का कंकण, एकावली, अगूठी, मणिबध आदि स्वर्ण-रत्नालंकार धारण करती थी।¹³⁵ वे जूड़े में चमेली आदि पुष्पों

का आभरण भी धारण करती थी।¹³⁶ इद्रनील, वज्रमणि, पद्मराग, मरकतमणि, मुञ्जा आदि का प्रयोग होता था,¹³⁷ मणिरत्नो के अच्छे पारखी व व्यापारी होते थे।¹³⁸ लोग सुगन्धित द्रव्यों का भी उपयोग करते थे।¹³⁹ सुस्वादु, स्निग्ध व रोचक खाद्य-व्यंजन तथा भीनी महकवाले सुगन्धित पेय प्रयुक्त होते थे।¹⁴⁰ वसत-विनोद-गोष्ठिया, वनविहार, सौन्दर्य-प्रतियोगिता,¹⁴¹ रथयात्रा,¹⁴² राजसवारी,¹⁴³ आपानक,¹⁴⁴ मदनोत्सव—कौमुदी महोत्सव,¹⁴⁵ संगीत-कला-समारोह¹⁴⁶ आदि का उत्साहपूर्ण आयोजन होता था। इन्द्रियों के लिए पूर्ण तृप्तिकारक होने की दृष्टि से आयोजन होते थे।¹⁴⁷

नपी-तुली परिपाटीवाला, मर्यादासूचक, शिष्टजनोचित सामाजिक शिष्टाचारों का पालन किया जाता था।¹⁴⁸ परस्पर के सबोधन मृदु, शालीन व सम्मानसूचक होते थे—शुभे,¹⁴⁹ भद्रे,¹⁵⁰ श्रीमती,¹⁵¹ आयुष्मती,¹⁵² भन्ते,¹⁵³ देव, तात, शुभ, भद्र,¹⁵⁴ आर्यपुत्र,¹⁵⁵ सौम्य,¹⁵⁶ आर्य,¹⁵⁷ आयुष्मान्¹⁵⁸ आदि।

अर्थव्यवस्था व वाणिज्य-विज्ञान आदि इसके अतिरिक्त चिकित्सा कला भी विकसित थी। जीबक¹⁵⁹ तक्षशिला में अध्ययन करके लौटे हुए मगध के राजवैद्य थे। 'सालवती' कहानी व इरावती के द्वारा भी उच्चकोटि की शारीरिक चिकित्सा के संकेत मिलते हैं।

अर्थ-व्यवस्था, शिल्प, कृषि, जल-थल व्यापार आदि की विकसित स्थिति का ज्ञान 'आकाशदीप', 'दासी', 'पुरस्कार' आदि कहानियों व 'इरावती' उपन्यास से मिलता है।

'व्रतभग' कहानी, 'इरावती' उपन्यास व 'चंद्रगुप्त' नाटक से प्राचीन यात्रिक आविष्कारों या चमत्कारों का भी संकेत मिलता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद-साहित्य के अनुसार भारतीय सभ्यता विकासशील व समुन्नत थी। इस प्रकार भौतिक सुख व समृद्धि का पक्ष भी पुष्ट था।

मानव सभ्यता के समीक्षक—प्रसाद प्रसाद ने भारतीय सभ्यता के सौंदर्य का उद्घाटन करने तक ही अपने को सीमित नहीं रखा है। वे मानव-जीवन के व्याख्याता, एक सच्चे साहित्यकार की तरह 'स्व' की सीमा से आगे बढ़कर मानव-सभ्यता की गंभीर गवेषणा और विश्लेषण में भी प्रवृत्त व निमग्न हुए हैं। मानव-सभ्यता की प्रगति ठीक दिशा में और सतोषजनक रूप में हो रही है या नहीं, इसका स्थायी मानदंड उनकी आखों में आदि से अत तक विद्यमान है। वह मानदंड है—मानव का सच्चा सुख। अतः सभ्यता के विश्लेषक के लिए यह अत्यंत आवश्यक है कि वह मानव-सुख के स्वरूप और उसकी प्रकृति से परिचित हो और मानव की सभावनाओं व क्षमताओं या मानव-जाति के ध्येय के प्रति आस्थावान् हो। प्रसाद बौद्धिक तथा भावात्मक दोनों धरातलों पर मानव-जाति के चरम लक्ष्य के प्रति जागरूक हैं। व्यक्ति-केंद्र में यह लक्ष्य है आत्मा का गंभीर आनंद और विश्व-केंद्र में यह लक्ष्य है मानव-जाति का कल्याण; समानता, विश्व-मैत्री आदि के आधार पर मानव जाति की एकता। प्रसाद एक वैज्ञानिक विचारक हैं। सुदीर्घ इतिहास के गंभीर अनुशीलनकर्त्ता के नाते प्रसाद मानव और मानव-जीवन की नियति में अत्यंत गहरी रुचि रखते हैं। प्रसाद उन विचारकों में से नहीं हैं जो जीवन को एक अधी दौड़ मानकर चलते हैं। उनकी नियति, जो ऊपर से एक अधः शक्ति-सी जान पड़ेगी, का सिद्धांत भी यह बताता है कि जीवन का एक महत् लक्ष्य है और वह इस पृथ्वी पर मानव के द्वारा ही सिद्ध होगा। नियति अपने ढंग से चुपचाप इस

योजना को कार्यान्वित करती ही है। जीवन की नैतिक व्यवस्था व उसके लक्ष्य की उच्चता, उनके चिंतन का प्रस्थान-बिंदु है। तात्पर्य यह कि उनका सभ्यता-सम्बन्धी चिंतन मानव और मानव-जीवन के भावात्मक या स्वीकारात्मक लक्ष्य पर टकटकी लगाये रखते हुए गतिशील रहा है। एक आत्मवादी-आनन्दवादी दार्शनिक का विश्व की मूल व्यवस्था की नैतिकता में विश्वास रहना अवश्यभावी ही है।

अनेक सभ्यताओं के निर्माण की प्रक्रिया के द्वारा मानव-जाति अपने लक्ष्य की प्राप्ति की चेष्टा करती आ रही है, पर कभी-कभी वह भ्रांति की भूलभुलैया में भी फँस जाती है। 'काल', 'कामना', 'कामायनी' आदि रचनाओं में प्रसाद ने मानव-सभ्यता की समस्या को विशेष सभार के साथ उठाया है। 'कामना' की रचना तो मानव को सच्चे सुख का मार्ग दिखाने की ही प्रेरणा से हुई है। मानव सभ्यता के विकास का एक पूरा चित्र प्रस्तुत करके प्रसाद ने दिखाया है कि किस प्रकार एक स्थूल भोगमूलक सभ्यता मानव-जाति का नाश उपस्थित करती है। लालसा, भोग और विलास को ही चरम लक्ष्य मानकर चलनेवाली जाति जिस जीवन-प्रणाली की स्थापना करती है उसके द्वारा मानव की सच्ची शांति आकाश कुसुमवत् है। किस प्रकार वहाँ अधिकारों की सृष्टि होती है, अपराधों की आधी¹⁶⁰ चलती है, दंड, कानून, विधान, शासन, सेना, अपहरण, स्पर्द्धा, हत्या, मारकाट की एक अटूट व जटिल परंपरा चल पड़ती है, विघटन का एक अनवरत विषम चक्र चल पड़ता है, यह 'कामना' में अत्यंत उच्चाश्रयता, गंभीरता व मार्मिकता के साथ चित्रित हुआ है।

मानव अपने ही बनाए हुए जाल में उलझ-उलझकर मर जाता है, इसका क्रमबद्ध वर्णन 'कामना' में मिलेगा। विलास पर विवेक की विजय दिखाकर प्रसाद ने मानव के सच्चे सुख की समस्या का समाधान प्रस्तुत किया है। यद्यपि प्रसाद रस-भोक्त व रस-स्रष्टा के रूप में साहित्य में विवेकवाद व स्थूल बौद्धिकता के विरोधी हैं, पर एक समाज-शास्त्री के नाते उन्होंने मानव-सुख के लिए विवेक को सर्वोपरि स्थान दिया है। हो सकता है कि फ्रांस के रूसो द्वारा प्रचारित नारा (कि प्रकृति की ओर लौट चलो), जो 'कामना' में समस्याओं के समाधान के रूप में प्रस्तुत किया गया है, विकासवादी दृष्टि से प्रतिक्रियावादी अथवा जीवन की यथार्थता की दृष्टि से कोरा भावुकतापूर्ण जान पड़े और इस समाधान से बहुत-से विचारक अपनी असहमति व्यक्त करें, किंतु यह मानने से कदाचित् इनकार नहीं किया जा सकता कि मानव-जीवन की स्थिति पर प्रसाद अत्यंत दुखी है,¹⁶¹ "हम लोग कहा चले जा रहे हैं।" "रे मनुष्य तू कितने नीचे गिर गया"¹⁶² आदि वाक्य बताते हैं कि वे मानव-सुख का मार्ग ढूँढ़ने के लिए भौंहों में गहरी रेखाएँ लिए सतत चिंतामग्न हैं। उनकी अंतिम काव्यकृति 'कामायनी' में भी मानव के सुख या आनंद की इस शाश्वत समस्या का गंभीर ऊहापोह हुआ है। उसमें प्रसाद ने मानव सभ्यता के उद्भव और विकास का सांकेतिक चित्र उपस्थित करते हुए यह भली भांति दर्शाया है कि केवल विकास के उपकरण जुटा लेने मात्र से या सुदृढ़ शासन-प्रणाली की स्थापना कर लेने मात्र से ही मानव सुखी नहीं हो सकता। सारस्वत प्रदेश में मनु की सहायता से इडा के राज्य में सुशासन की स्थापना व सभ्यता का विकास हो जाने पर भी वहाँ सच्ची शांति नहीं है। आनंद का सही मार्ग है समरसता की दृष्टि का विकास कर इच्छा, ज्ञान और क्रिया में सामंजस्य उत्पन्न कर जीवन व्यतीत करना। वह सभ्यता जो छद्म, गोपन और शरीर सुख पर ही खड़ी है, मानव

की सच्ची मध्यता नहीं है। प्रसाद ने मानव-सभ्यता के विचारक रूप में जो अपना यह विचार प्रस्तुत किया है वह काव्य और नाट्य की सरस पद्धति से प्रस्तुत किया जाकर अत्यंत सरस व विचारोत्तेजक हो उठा है।

भारतीय संस्कृति

सामान्यतः प्रसाद-साहित्य में भारतीय संस्कृति—इस पदावली से प्रसाद द्वारा भारत के अतर्जीवन के विकास का अध्ययन ध्वनित होता है। वृत्तियों की उच्चता और परिष्कार ही संस्कृति का मूल है। व्यक्ति-केन्द्र की बात छोड़ दें तो वृत्तियों की उच्चता व परिष्कार की अभिव्यक्ति दो विशिष्ट धरातलों पर होती हैं

- 1 सामाजिक स्तर पर व्यक्तियों के पारस्परिक व्यवहार व आचरण में, और
- 2 एक जाति तथा अन्य जातियों के पारस्परिक व्यवहार व आचरण में।

भारतीय संस्कृति, भारतीय जलवायु में, एक विशेष प्रकार की जीवन-दृष्टि, जीवन-मूल्यों के प्रति आस्था तथा एक आदर्श विशेष की प्राप्ति के लिए सतत अभ्यास का प्रतीक है। भारत की संस्कृति क्या है या कैसी थी, यह प्रसाद द्वारा निरूपित पात्रों के उच्चतम जीवनादर्शों, जीवन-मूल्यों व व्यवहारों के अध्ययन से जाना जा सकता है। हमने भारतीय जीवन के कतिपय मूलभूत गुणों, विशेषताओं या मूल्यों को स्वयंसिद्ध विवादातीत रूप में स्वीकार कर रखा है। वे ही हमारी 'संस्कृति' के द्योतक हैं।

भारतीय संस्कृति विश्वसंस्कृति का एक अश या अंग है। इसके कुछ अपने विशिष्ट गुण हैं (जो दूसरी संस्कृतियों में भी हो सकते हैं)। इन गुणों को पात्रों के माध्यम से चरितार्थ करने के लिए या करते हुए प्रसाद ने अपनी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। भारतीय संस्कृति की अभिव्यक्ति प्रसाद ने दो प्रकार से की है—(1) परोक्ष रूप से, और (2) प्रत्यक्ष रूप से। परोक्ष रूप से करने से आशय है, लेखक का अपनी संस्कृति के सबंध में अपनी ओर से कुछ विशेष न कहकर अन्य संस्कृतियों का इस प्रकार प्रत्यक्षीकरण या निरूपण करना कि वह समानता या वैषम्य के द्वारा भारतीय संस्कृति के यथार्थ स्वरूप को स्वयमेव उभार दे। प्रत्यक्ष रूप से आशय है, सीधे-सीधे अपनी संस्कृति के गुणावगुण का निरूपण। अब हम प्रसाद द्वारा निरूपित विभिन्न संस्कृतियों पर दृष्टिपात करेंगे।

आर्येतर (यवन, ईसाई, इस्लामी, शक-हूण, चीनी) संस्कृतियों के निरूपण द्वारा, परोक्ष विधि से, भारतीय संस्कृति का निरूपण—यवन संस्कृति प्राचीन यूनानी संस्कृति विश्व की उच्च संस्कृतियों में से एक है। भारतीय संस्कृति के सौंदर्य को प्रस्फुटित करने के लिए प्रसाद ने यवन या ग्रीक संस्कृति को प्रस्तुत किया है। अनेक स्थानों पर प्रसाद ने उस संस्कृति की विशेषताएँ मुक्तकंठ से स्वीकार की हैं। ग्रीक-वीरता व गुणग्राहकता के प्रति प्रसाद के मन में सम्मान है। वीरोचित व्यवहार,¹⁶³ मैत्री-कामना,¹⁶⁴ अपने स्नेही के सम्मान की रक्षा करनेवाले के प्रति मुदुल भाव,¹⁶⁵ आत्म-सम्मान के लिए प्राण देने की तत्परता,¹⁶⁶ वीर की वीरोचित सराहना,¹⁶⁷ वीरता पर विस्मय-विमुग्ध होना,¹⁶⁸ आदि विशिष्ट गुण ग्रीक पात्रों के आचरण-व्यवहार के माध्यम से लेखक ने विस्तार के साथ दिखाये हैं। अलक्षेत्र को नीतिकुशल, दूरदर्शी, साधु-सम्मान प्रेमी, सहिष्णु व वीर, अनुग्रह-विनम्र दिखाया है।¹⁶⁹ किंतु

साथ ही ग्रीक संस्कृति का दूसरा पक्ष भी प्रस्तुत किया गया है। हत्या व लूटपाट से भरी साम्राज्य-लिप्सा,¹⁷⁰ उत्कोच देना,¹⁷¹ निरीह जनता का अकारण नृशंस वध,¹⁷² खड़ी खेतिया उजाड़ना, लूटपाट को साम्राज्य-विस्तार के साधन के रूप में देखना,¹⁷³ बलात्कार करना, लूटकर स्त्रियों को बंदी या दासी बनाना,¹⁷⁴ ललनाओं के साथ धृष्ट व्यवहार करना,¹⁷⁵ स्त्री पर हाथ उठाना या उसे पकड़ना,¹⁷⁶ स्त्रियों के प्रति असम्मान प्रदर्शित करना,¹⁷⁷ भगोड़े के समान आचरण करना,¹⁷⁸ गांव को जलाना,¹⁷⁹ अपनी प्रतिज्ञा भंग करना तथा अचेत सेना पर कदर्य आक्रमण करना,¹⁸⁰ पवित्र रणनीति को भुलाकर आतंक फैलाना¹⁸¹ आदि आचरण ग्रीक-जाति का व्यवहार पक्ष प्रस्तुत करते हैं। व्यवहार जाति के मूल संस्कारों का ही प्रकाशक होता है। यह व्यवहार हमें किसी जाति की मूल वास्तविकता को आकने या जाचने का सही मानदंड देता है। भारतीय संस्कृति कैसी है, इसे परोक्ष रूप में झलकाना ही उक्त स्थलों पर लेखक को इष्ट है। भारतीय संस्कृति की श्रेष्ठता कार्नेलिया की भारतीय शिक्षा ग्रहण करने की प्रवृत्ति या अनुराग¹⁸² तथा असीम भारत प्रेम¹⁸³ के उद्गारों द्वारा और भी पुष्ट की गयी है। इस प्रकार गुणावगुणों के साथ दो जातियों की संस्कृतियों का एक स्पष्ट तुलनात्मक चित्र हमारी आंखों के आगे आ जाता है। सिल्यूकस के अनुरोध की रक्षा के लिए चंद्रगुप्त का पहुंचना,¹⁸⁴ उसका यह कहना कि भारतीय कृतघ्न नहीं होते¹⁸⁵ तथा आर्य लोक निमंत्रण अस्वीकार नहीं करते¹⁸⁶-जैसी उनके बाते विशेष रूप से तुलना के आधार को स्पष्ट करती हैं।

मुस्लिम व तुर्क-संस्कृति मुस्लिम संस्कृति का भारतीय संस्कृति के साथ संपर्क पर्याप्त दीर्घकालीन है। प्रसाद ने मुस्लिम संस्कृति का भी स्थान-स्थान पर निरूपण या संकेत किया है। दीन इस्लाम स्वीकार करने को जोराबरसिंह, फतहसिंह को बाध्य करना व धर्मांधता के वशीभूत हो उन्हे दीवार में चुनना,¹⁸⁷ धर्म-स्तंभ गिराना,¹⁸⁸ रूप-सौंदर्य के वशीभूत हो किसी राज्य पर आक्रमण करके उसे त्रस्त-ध्वस्त करना,¹⁸⁹ छलपूर्ण आचरण करना,¹⁹⁰ पिता को मारकर राज्य हथियाना,¹⁹¹ सहज मानव-भाव को भुलाकर कट्टर सांप्रदायिकता से रहना,¹⁹² उत्कोच देकर किले पर अधिकार करना¹⁹³ आदि बाते उक्त संस्कृति के अनुयायियों में दिखायी गयी हैं। तुर्कों के द्वारा खुले आम मारकाट और बहुमूल्य पदार्थों की लूट तक का वर्णन भी किया गया है।¹⁹⁴ 'महाराणा का महत्त्व' में नवाब कहता है कि 'तुर्क देश से गांधार तक मुझे सभी क्रूर और निर्दय मिले, सभी अपने स्वार्थ से युद्धकार्य करते थे, जन्मभूमि के लिए और प्रजा के सुख के लिए प्रताप के समान आत्मोसर्ग भला किसने किया?'¹⁹⁵

शक व हूण संस्कृति शको और हूणों की संस्कृति की भी एक झलक प्रसाद के नाटकों में देखने को मिलती है। शकराज खिगल से कहा है—“हम लोग गुप्तों की दृष्टि में जगली, बर्बर और असभ्य हैं, तो मेरी प्रतिहिंसा भी बर्बरता के ही अनुरूप होगी। हा, मैंने अपने शूर-सामंतों के लिए भी स्त्रियां मांगी थी।”¹⁹⁶ शकराज एक स्त्री (ध्रुवस्वामिनी) को अपने पति से विच्छिन्न कराकर अपने गर्व की तृप्ति के लिए अनर्थ कर रहा है।¹⁹⁷ 'स्कंदगुप्त' के हूण बर्बर हैं और रण-विद्या उनके लिए केवल नृशंसता है।¹⁹⁸ हूण सोने के लोभ से गोद के बच्चों को छीनकर शूल पर के मांस की तरह सेंकते हैं। हूण लुटेरे हैं, वे सड़ी लोथें नोचते हैं¹⁹⁹ तथा अर्थ-लोभी पिशाच हैं।²⁰⁰

ईसाई संस्कृति प्रसाद ने ईसाई संस्कृति को भी प्रस्तुत किया है। 'ककाल', 'तितली' नामक उपन्यासों एवं 'शरणागत' नामक कहानी में यह प्रयत्न दिखायी पड़ता है। 'ककाल' के

पादरी जान बाथम, लतिका, 'तितली' के शैला, वाटसन, स्मिथ, बार्टली, और 'शरणागत' कहानी के विलफर्ड और एलिस आदि पात्रों के माध्यम से प्रसाद ने ईसाई सस्कृति व विचारधारा को भारतीय सस्कृति का स्वरूप उभारने के लिए प्रस्तुत किया है।

बाथम की पत्नी मार्गरेट लतिका ईसाई है, किंतु वह भारतीय ढंग से ही रहना पसंद करती है।²⁰¹ स्वयं बाथम को दृढ़ विश्वास है कि 'गृहिणीत्व' की जैसी सुंदर योजना भारतीय स्त्रियों की है वैसी अन्यत्र नहीं।²⁰² 'तितली' की शैला भारतीय जीवन के प्रति पूर्णतः आकृष्ट होकर भारत में ही बस गयी है। 'इस असहाय लोक में तुम्हारे अपराधों को कौन ऊपर लेगा ? तुम्हारा कौन उद्धार करेगा,²⁰³ पापों का पश्चात्ताप द्वारा प्रायश्चित्त' 'पर शीघ्र ही उन कर्मों को क्षमा करता है।'—(पादरी)²⁰⁴ 'यदि यह सत्य हो तो भी इसका प्रचार न होना चाहिए, क्योंकि मनुष्य को पाप करने का आश्रय मिलेगा।'—(सरला)²⁰⁵ आदि वाक्यों में प्रसाद का तर्क-वितर्क निहित है। प्रसाद को यह ईसाई भावना नहीं रुचती कि हम जन्म से ही पापी-अपराधी हैं और हम सदा पश्चात्ताप ही करते रहे और यह कि कोई हमारे अपराधों को अपने सिर पर कभी लेगा। अपने को चिर पापी और अपराधी मानने की भावना के बजाय प्रसाद को यह बात अधिक पसंद है कि हम शुद्ध आचरण व पुरुषार्थपूर्ण कर्म के द्वारा अपने किये का प्रक्षालन करें, जिससे कि हम सच्ची मानसिक मुक्ति का अनुभव कर सकें।

इस प्रकार ईसाई जीवन व सस्कृति की केन्द्रीय भावना के प्रति प्रसाद की धारणा स्पष्ट है। 'शरणागत' कहानी में प्रसाद ने भारतीय जीवन, भोजन, वेशभूषा, रहन-सहन, शिष्टाचार आदि की विदेशी सस्कृति या सभ्यता से श्रेष्ठता बतायी है।

चीनी सस्कृति चीनी सस्कृति की एक बड़ी ऐतिहासिक विशेषता—धर्म-प्रेम, ज्ञान-पिपासा—की एक सक्षिप्त-सी झलक प्रसाद ने 'राज्यश्री' में धर्म और शांति के प्रेमी 'सुएनच्चांग' में दिखायी है।²⁰⁶ स्त्री-सम्मान, गुणग्राहकता, ज्ञान-प्रचार आदि की भावनाएँ सुएनच्चांग के चरित्र में द्रष्टव्य हैं।²⁰⁷ ये गुण भारतीय सस्कृति के विरोध में न होकर उसके मेल में ही हैं, यह स्पष्ट है।

यह ध्यान में रखने की बात है कि प्रसाद ने जिन विदेशी सस्कृतियों को प्रस्तुत किया है, उन्हें भारतीय सस्कृति के स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिए कलात्मक साधन के रूप में ही प्रयुक्त किया है, किसी प्रकार उनका उत्कर्ष या अवमूल्यन सूचित करने के लिए नहीं। एक लघु सीमा में किसी भी सस्कृति का मूल्यांकन या वास्तविक स्वरूप-निर्देश असंभव है। प्रसाद की विश्व-मैत्री की भावना वस्तुतः सब सस्कृतियों के प्रति प्रेम व आदर की भावना ही सिखाती है। सस्कृतियों की तुलना वस्तुतः एक अत्यंत कठिन कार्य है। पर कभी-कभी लेखक अपनी सभ्यता और संस्कृति के स्वरूपोद्घाटन की दृष्टि से (श्रेष्ठता ही बताने के स्पष्ट और निश्चित, सकीर्ण सांप्रदायिक भाव से नहीं) जाने-अनजाने दो सस्कृतियों को हमारे सामने प्रस्तुत कर देता है। परिणामस्वरूप उन सस्कृतियों के वाहक पात्रों व उनकी जीवन-धाराओं पर स्वभावतः हमारी एक तुलनात्मक दृष्टि पड़ जाती है।

प्रत्यक्ष विधि द्वारा भारतीय (देव, हिंदू, बौद्ध सस्कृति का निरूपण पात्रों के भावोद्गार भारत की सस्कृति के गौरव को लक्ष्य में रखकर व्यक्त किये गये अनेक उद्गार बड़े मार्मिक हैं। बुद्धगुप्त चम्पा से कहता है—“स्मरण होता है वह दार्शनिकों का देश। वह महिमा की प्रतिमा।”²⁰⁸ कुमारदास कवि मातृगुप्त से कहता है—“इसलिए मैं स्वप्नों का देश 'भव्य

भारत' छोड़ता हूँ। गौतम के पद-रज से पवित्र भूमि को खूब देखा।" ²⁰⁹ कार्नेलिया चद्रगुप्त से कहती है—“नहीं चद्रगुप्त, मुझे इस देश से जन्मभूमि के समान स्नेह होता जा रहा है यह स्वप्नो का देश, यह त्याग और ज्ञान का पालना यह प्रेम की रगभूमि—भारत-भूमि क्या भुलाई जा सकती है? कदापि नहीं। अन्य देश मनुष्यों की जन्मभूमि है, यह भारत मानवता की जन्मभूमि है।” ²¹⁰ अन्यत्र भी वह कहती है—“वही भारतवर्ष। वही निर्मल ज्योति का देश, पवित्र भूमि।” ²¹¹ भारत से विदा होते हुए सिकंदर से चाणक्य कहता है—“तुम वीर हो, भारतीय सदैव उत्तम गुणों की पूजा करते हैं। हम लोग युद्ध करना जानते हैं, द्वेष करना नहीं।” ²¹² भारतीय वीर पर्वतेश्वर का गौरव-गान करता हुआ सिकंदर कहता है—“मैंने एक अलौकिक वीरता का स्वर्गीय दृश्य देखा है। होमर की कविता में पढ़ी हुई जिस कल्पना से मेरा हृदय भर है, उसे यहाँ प्रत्यक्ष देखा।” ²¹³ चद्रगुप्त के इस कथन पर कि आर्य कृतघ्न नहीं होते “सिंधु के इस पार अपने सेना-निवेश में आप हैं, मेरे बंदी नहीं।” ²¹⁴ सिल्यूकस चमत्कृत होकर विस्मय से कहता है—“इतनी महत्ता।” ²¹⁵ एक और स्थान पर वह कहता है—“यह अद्भुत देश है।” ²¹⁶ भारत से अंतिम विदाई के समय सिकंदर आर्य चद्रगुप्त से कहता है—“आर्यवीर। मैंने भारत में हरक्यूलिस, एचिलिस की आत्माओं को भी देखा और देखा डिमास्थनीज को। सभवतः प्लेटो और अरस्तू भी होंगे। मैं भारत का अभिनंदन करता हूँ।” ²¹⁷ उसी समय वह आर्य चाणक्य से भी कहता है—“धन्य है आप, मैं तलवार खींचे हुए भारत में आया, हृदय देकर जाता हूँ। विस्मय-विमुग्ध हूँ।” ²¹⁸ अनार्य नाग जाति की मनसा आर्य गौरव से चमत्कृत होकर कहती है—“इस जाति की महत्ता देखकर मैं मुग्ध हो गयी हूँ।” ²¹⁹ भारतीय त्याग का देव-दुर्लभ दृश्य देखकर सुएनच्चाग राज्यश्री से कहता है—“तुम्हीं मुझे वरदान दो कि भारत से जो मैंने सीखा है वह जाकर अपने देश में सुनाऊँ।” ²²⁰

प्रशासनात्मक ये उद्गार तथ्य-सम्मत कितने हैं, यह इतिहास का विषय है। हा, जिन परिस्थितियों के बीच ये उद्गार कल्पित किये गये हैं, उनमें से अधिकांश परिस्थितियाँ इतिहासानुमोदित ही जान पड़ती हैं। प्रसाद का कवि-हृदय व राष्ट्र-प्रेम भी अवश्य इस रूप में भारतीय संस्कृति के स्वरूपोद्घाटन के उत्तरदायी हैं।

देव संस्कृति प्रसाद ने ‘कामायनी’ में देव संस्कृति का भी वर्णन किया है। देव पद की प्राप्ति तो यज्ञवाद, हिंसावाद, निर्बाध भोग और विलास पर खड़ी है, ²²¹ उसमें भोग और विलास मात्र है, ‘कर्म का भोग और भोग का कर्म नहीं’। अतः वह प्रलय की लहरों में डूब जाती है। प्रसाद ने देव संस्कृति की तुलना में मानव संस्कृति को अधिक उच्च व गौरवमयी बताया है। देव संस्कृति भोग संस्कृति है, अतः उसका पतन अवश्यभावी है। ‘कामायनी’ के आरंभ में जो देव संस्कृति का चित्रण हुआ है, वह भावी मानव-संस्कृति की पूर्व पीठिका के रूप में ही। वह एकांगी है—केवल भोगमूलक, दम्भ, निर्बाध विलास, अकर्मण्यता व स्वार्थ ही उसके जीवन-सूत्र हैं। अतः उसका पतन कवि को इष्ट है। इस समस्त प्रसंग से ‘मानव-संस्कृति’ की सर्वोत्कृष्टता ही व्यजित है।

हिन्दू संस्कृति हमारी संस्कृति के कुछ आधारभूत गुण हैं समन्वय भाव, सहिष्णुता, बहुत्व में एकत्व की पहचान, स्वातंत्र्य (धार्मिक, सामाजिक एवं व्यक्तिगत), चैतन्य तत्त्व की सर्वोपरिता, भोगों की क्षणभंगुरता समझते हुए भी सांसारिक जीवन की उपेक्षा या अवहेलना न

करना, निश्चयस के साथ अभ्युदय की प्राप्ति, व्यापक धर्म-भावना, ऊर्ध्वगति या अध्यात्म की साधना, ज्ञानपूर्वक किया गया निष्काम कर्म, लौकिक विजय की अपेक्षा आध्यात्मिक विजय की श्रेष्ठता, लोककल्याण के लिए राजसत्ता का उपभोग, उच्च मानसिक भाव—उदारता, सहिष्णुता, नूतन भावों का स्वागत, त्याग, तप, लोकहित आदि कुछ विशिष्ट गुण मिलकर ही भारतीय सस्कृति का निर्माण करते हैं।²²²

हिन्दू सस्कृति की आत्मा को प्रदर्शित करनेवाले इन गुणों को रूप-भेद से भिन्न पदावली में भी रखा जा सकता है। प्रसाद के साहित्य द्वारा हमें भारतीय सस्कृति के प्रायः ये ही गुण प्राप्त होते हैं। अतः गुणों के क्रम से ही यदि हम उसे समझने का प्रयास करें तो सुविधाजनक होगा। प्रसाद ने जिन पात्रों की सृष्टि की है, उनमें से कुछ विशेष पात्रों के माध्यम से उन गुणों को समझने का प्रयास करेंगे। प्रसाद जीवमात्र के प्रति दया या करुणा, अहिंसा, क्षमा, विश्वमैत्री, सहानुभूति, लोकसेवा, परोपकार और मानवता की भावना को सस्कृति के सर्वोच्च गुण मानते दिखायी पड़ते हैं। 'करुणा' का गुणगान करते तो वे अघाते नहीं हैं। उनके अनेक उच्चाशयी पात्र जीवन में मानव-करुणा से ही परिचालित हैं।²²³ इसी प्रकार अहिंसा की भावना भी प्रसाद की दृष्टि में सर्वोच्च सांस्कृतिक गुणों में से है।²²⁴ हा, प्रसाद की अहिंसा की आरम्भिक धारणा से उनकी उत्तरकालीन धारणा में अवश्य कुछ अंतर है।²²⁵ क्षमा की महिमा भी उन्होंने महत् चरित्रवाले पात्रों के माध्यम से दर्शायी है।²²⁶ अनेक रचनाओं में पृष्ठ-पृष्ठ पर क्षमा की महत्ता का परिचय मिलेगा।²²⁷ पर साथ ही आततायियों से समाज को निरापद करने की दृष्टि से प्रसाद दंडविधान को भी विस्मृत नहीं करते।²²⁸ विश्वमैत्री को अंतर्राष्ट्रीय व्यवहार का वे आदर्श मानते हैं।²²⁹ विश्वमैत्री की प्रतिष्ठा के लिए वे वाक् सयम को पहली सीढ़ी मानते हैं।²³⁰ उदारता व सहानुभूति भी श्रेष्ठ मानवीय गुण हैं।²³¹ इसी प्रकार लोकसेवा और परोपकार भारतीय सस्कृति के शीर्षस्थ गुण हैं।²³² अतिथि-सत्कार व शरणागत की रक्षा,²³³ कृतज्ञता,²³⁴ उत्तम गुणों की पूजा या गुणग्राहकता,²³⁵ उत्तम निष्काम कर्म आदि गुण भी विशिष्ट हैं।²³⁶ भारतीय सस्कृति नारी की रक्षा व सम्मान को विशेष उच्च स्थान देती है।²³⁷ उच्चगृहिणीत्व व विवाह की पवित्रता विशेष आकर्षण की वस्तु है।²³⁸ गो, ब्राह्मण, दीन, रोगी व बालक की रक्षा में भारतीय हृदय विशेष तत्पर रहता है।²³⁹ अभय गुण की भारतीय सस्कृति में बड़ी महिमा है (अभय सत्त्वसंशुद्धि)।²⁴⁰ गीता में वह दैवी सपद् कहा गया है। डॉ. राधाकृष्णन् इसे भारतीय सस्कृति के तीन आधारभूत तत्त्वों (अभय, असंग, अहिंसा) में से मानते हैं।²⁴¹ 'इरावती' में ब्रह्मचारी कहता है—“आनंद से भय छूटता है।²⁴² निर्भय होकर कर्म-कूप में कूद पड़नेवाले पुरुषार्थी को नियति का कुछ भी भय नहीं होता।²⁴³ भारतीय सस्कृति का एक प्रमुख गुण है समन्वय। शस्त्र और शास्त्र का समन्वय,²⁴⁴ वीरता और शृंगार का समन्वय,²⁴⁵ योग और त्याग का समन्वय, दंड और क्षमा का समन्वय, कोमलता और कठोरता का समन्वय आदि। विश्वकल्याण व आत्मिक शांति की कामना—‘सर्वे भवन्तु सुखिनः’ की भावना—भारतीय सस्कृति का नवनीत है। प्रसाद के नाटकों और काव्यों के अंत में प्रायः सर्वत्र यह भावना मिलेगी। अन्य स्थलों पर भी यह भावना दिखायी पड़ती है।²⁴⁶

बौद्ध सस्कृति : विश्वमैत्री व करुणा को केंद्र में रखनेवाली बौद्ध सस्कृति के प्रति प्रसाद के मन में असीम श्रद्धा है। गौतम, मल्लिका, बिंबसार, हर्ष, राज्यश्री, वासवी, पद्मावती,

सुएनच्चाग आदि पात्र इस संस्कृति की उपज है, पर प्रसाद ने बौद्ध धर्म के हासोन्मुख युग की जीवन-प्रणाली के प्रति सर्वत्र क्षोभ व्यक्त किया है। इरावती ('इरावती' उपन्यास), सुजाता ('देवर्थ' कहानी) आदि पात्रों के माध्यम से बौद्ध धर्म व संस्कृति का विकृत रूप ही सामने आता है। पर मूल बौद्ध संस्कृति के प्राणभूत गुणों के प्रति प्रसाद बहुत आकृष्ट है।²⁴⁷

अनार्य संस्कृति आर्यजाति के पूर्व की संस्कृति का चित्रण भी कवि ने 'जनमेजय का नागयज्ञ'²⁴⁸ में किया है। इस जाति की वीरता की प्रशंसा करते हुए व्यास कहते हैं—“इस प्रचंड वीर जाति के क्षत्रिय होने में क्या सदेह है।²⁴⁹ वीरता, साहस, स्वाभिमान की भावना से भरी नागजाति आर्यों के प्रति क्रूर है, पर जनमेजय भी उनसे कम क्रूर नहीं।” वस्तुतः प्रसाद ने आर्यों का गौरव बनाते-बनाते कदाचित् यथार्थ का स्पर्श देते हुए आर्यों की क्रूरता व उनके अनार्यों पर अत्याचार²⁵⁰ को भी व्यक्त कर दिया है।

मानव संस्कृति प्रसाद ने संस्कृतियों का वह निरूपण संभवतः किसी उच्चावचता को प्रमाणित करने की भावना से नहीं किया है, क्योंकि अखंड मानवता और मानव संस्कृति को अपना ध्येय बनाकर चलनेवाले प्रसाद किसी जातीय श्रेष्ठता की ऊपरी व स्थूल भावना से सतुष्ट होनेवाले नहीं थे। 'काल' की रक्तशुद्धि की समस्या तथा भारतीय संस्कृति की वर्तमान स्थिति के संबंध में उनके विचार स्पष्ट हैं। वास्तव में कोई भी जाति मानवीय संस्कृति की पूर्णता को प्राप्त कर भी नहीं सकती। अधिक से अधिक वह समग्र मानव-संस्कृति के एक पक्ष का दर्शन कर सकती है।²⁵¹ क्योंकि प्रत्येक देश या जाति अपने इतिहास व भूगोल की सीमाओं में प्रकृत्या आबद्ध है। यह स्थिति उसे यह गर्व कभी नहीं करने दे सकती। संस्कृतियों के इस निरूपण द्वारा प्रसाद प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में एक अखिल मानवीय संस्कृति की स्थापना का ही प्रयत्न करते दिखायी पड़ते हैं। उनके सांस्कृतिक निरूपण का मुख्य उच्छ्वास यही है। भारतीय संस्कृति की श्रेष्ठता दिखाना तो वस्तुतः उन महान् गुणों का स्मरण मात्र है, जो पूर्ण मानवीय संस्कृति में ही संभव हो सकते हैं।

प्रसाद ने विविध संस्कृतियों के संक्षिप्त या विस्तृत चित्र अंकित किये हैं। साहित्यकार भविष्य का द्रष्टा एवं मानव-कल्याण का पुरस्कर्ता होता है। अतः यह उनका दायित्व है कि संस्कृतियों की गतिविधियों का लेखा-जोखा करते हुए किसी ऐसी संस्कृति की भी तर्कसम्मत कल्पना करे जो मानव को जीवन की नियत सीमाओं में यथासंभव अधिकाधिक सुख व सच्चा सतोष प्रदान करे। प्रसाद ने भारतीय संस्कृति का जो निरूपण किया है वह तो स्पष्ट ही है। इससे आगे बढ़कर भी प्रसाद ने एक और संस्कृति का आभास दिया है, जिसे हम 'मानव संस्कृति' कह सकते हैं। प्रसाद के साहित्य में कुछ ऐसे प्रसंगों का निर्देश किया जा सकता है, जिनको एकसाथ मिलाकर देखने पर प्रसाद की मानव-संस्कृति की कल्पना अधिक स्पष्ट होती हुई जान पड़ती है। उन प्रसंगों पर दृष्टिपात करने पर ज्ञात होता है कि प्रसाद जाति, धर्म, वर्ग, रक्त व भूगोल की बाह्य कृत्रिम रेखाओं को लांघकर शुद्ध मानव-भावना के आधार पर एक भावी मानव-समाज की स्थापना के लिए आद्यतः चिन्तामग्न व उद्योग-निरत हैं। उस भावी काल्पनिक समाज की संस्कृति ही 'मानव संस्कृति' है। इस नवीन संस्कृति की परिकल्पना में यह तथ्य निहित है कि अभी तक मानव को सुखी बनाने के लिए सिद्धांत रूप से भले ही पूर्ण संस्कृतियों की कल्पना की जा चुकी

हो, किंतु व्यवहार में मानव अभी तक असंस्कृत ही रहा है। वह संस्कृति किस प्रकार पूर्ण हो सकती है, यह जातियो व पात्रों के पारस्परिक आचरण-व्यवहार के माध्यम से लेखक ने दिखलाने का प्रयास किया है।

‘चंद्रगुप्त’ में चंद्रगुप्त और कार्नेलिया का विवाह उस संस्कृति की ओर बढ़ने का एक क्रांतिकारी चरण है।²⁵² ‘जनमेजय का नागयज्ञ’ में नागबाला मणिमाला का जनमेजय के साथ विवाह आर्य और अनार्य जातियों की प्रेमशृंखला बनकर मानवैक्य की ओर बढ़ने का प्रतीक है।²⁵³ ‘राज्यश्री’ में सुएनच्चाग का भारत के प्रति अनन्य प्रेम विश्वैक्य की ही भावना का पोषक है।²⁵⁴ ‘अजातशत्रु’ की मल्लिका शुद्ध मानवधर्म से ही प्रेरित है। ‘तितली’ में इंद्रदेव और शैला का विवाह देश, जाति और रक्त से परे शुद्ध मानव संबंधों पर आधारित है। ‘ककाल’ में गोस्वामी कृष्णशरण के प्रयत्न से मंगल और गाला का विवाह भी एक मानवता की भावना का परिणाम है। वस्तुतः ‘ककाल’ में तो लेखक ने मानवधर्म पर आधारित विश्व के लिए एक ‘मेनिफेस्टो’ ही प्रकाशित कर दिया है। ‘सलीम’ कहानी में पंडित लेखराम और गुलमुहम्मद खा के परिवारों के बीच का संबंध मजहब के कठघरे को तोड़कर शुद्ध मानव-प्रेम पर खड़ा है।²⁵⁵ ‘आधी’ कहानी की ईरानी ‘लैला’ राष्ट्र और जाति की भावना को भेदकर रामेश्वरनाथ से प्रेम करती है। ‘तानसेन’ कहानी में रामप्रसाद (तानसेन) और सौसन का जो विवाह हुआ है वह कला से पोषित ‘प्रेम’-धर्म के आधार पर ही, ‘शरणागत’ कहानी में किशोरसिंह व विल्फर्ड दपती के बीच का प्रेम-संबंध शुद्ध मानवीय नींव पर खड़ा है। ‘घीसू’, ‘नूरी’ व ‘सालवती’ कहानियों में भी मानव-भावना ही पुष्ट हुई है। ‘मधुआ’ कहानी में शराबी बूढ़ा व मधुआ इसी मानव-प्रेम से बंधे हुए है। ‘कामायनी’ में तो हृदय की श्रेष्ठ वृत्तियों के आधार पर मानव-संस्कृति की स्थापना का एक विराट् प्रयत्न प्रस्तुत है। इस प्रकार संस्कृतियों, जातियों, धर्मों व सम्प्रदायों की दूरी को पाटकर शुद्ध मानवता के आधार पर एक संस्कृति का प्रयत्न हम प्रसाद-साहित्य में देखते हैं। प्रसाद स्वयं कहते हैं—“मानव-संस्कृति के प्रचार के लिए हम उत्तरदायी हैं। ससार भारत के संदेश की आशा में है, हम उन्हें देने के उपयुक्त बनें (मंगलदेव)”²⁵⁶

वन, ग्राम या आदिवासी संस्कृति प्रसाद ने विविध संस्कृतियों के बीच लोक-संस्कृति, ग्राम-संस्कृति व आदिवासियों की संस्कृति के निरूपण के लिए भी पर्याप्त स्थान निकाल लिया है। ‘ककाल’ (गाला की कहानी) में, तथा ‘आधी’, ‘इंद्रजाल’, ‘चदा’ आदि कहानियों में प्रसाद की दृष्टि उस निसर्ग-मनोहर संस्कृति पर बड़े मुग्धभाव से अटकी है। उस संस्कृति के बीच में जीवन का शौर्य, स्पष्टता, सहज उल्लास, सरलता, पावित्र्य, एकनिष्ठ प्रेम, विश्वास आदि गुण स्थायी मूल्य के रूप में निवास करते हैं। वनवासियों की सभ्यता विकसित नहीं है, किंतु उनमें सांस्कृतिक गुणों का उच्चतम विकास है। आधुनिक सभ्यता की तुलना में वह कितनी मानवीय व मौलिक है, यही लेखक ने दिखाया है। उस संस्कृति का चित्रण करते समय बीच-बीच में नागरिक जीवन और उसकी सभ्यता पर व्यंग्य करके प्रसाद ने स्पष्ट ही उस संस्कृति के प्रति अपने आकर्षण को व्यक्त किया है। लेखक की दृष्टि में मानो उस संस्कृति में ही मानव-जाति के मूल गुण अनाघात कुसुम की तरह अभी लहलहा रहे हैं।

प्रसाद द्वारा भारतीय संस्कृति की आलोचना - भारतीय अथवा हिन्दू संस्कृति का

गुणगान मात्र तो एकांगिता ही होगी। प्रसाद इस तथ्य को भी विस्मृत नहीं करते कि आज हमारी सांस्कृतिक दशा क्या है? 'ककाल' का विजय निरजन से कहता है—“क्यों, क्या हिंदू होना परम सौभाग्य की बात है? जब उस समाज का अधिकांश पददलित और दुर्दशाग्रस्त है, तब उसके अभिमान और गौरव की वस्तु धरा पृष्ठ पर नहीं बची—उसकी संस्कृति विडबना, उसकी संस्था सारहीन और राष्ट्र बौद्धो के शून्य के सदृश बन गया है, जब ससार की अन्य जातियाँ सार्वजनीन भ्रातृभाव और साम्यवाद को लेकर खड़ी हैं, तब आपके इन खिलौनों से भला उनकी सृष्टि होगी?”²⁵⁷

‘इरावती’ का अग्निमित्र उल्लासमय आर्यधर्म के अवसादग्रस्त और कायर हो जाने की भावना से क्षुब्ध होकर कहता है—“प्राचीन आर्य वीर संस्कृति को लौटाने के लिए प्राचीन कर्मों को फिर से आरंभ करना होगा, जिन्हें विवेक के अतिवाद के कारण मानवता के लिए हमने हानिकर समझ लिया था। सर्वसाधारण आर्यों में अहिंसा, अनात्म और अनित्यता के नाम पर जो कायरता, विश्वास का अभाव और निराशा का प्रचार हो रहा है, उसके स्थान पर उत्साह, साहस, आत्मविश्वास की प्रतिष्ठा करनी होगी। मैं इसीलिए प्रयत्न करूंगा कि इनकी वाणी शुद्ध, आत्मा निर्मल और शरीर स्वस्थ हो।”²⁵⁸ अन्यत्र भी है—“आर्य संस्कृति अपना तामस-त्याग, झूठा विराग छोड़कर जागेगी। भूपृष्ठ के भौतिक देहात्मवादी चौक उठेंगे। यात्रिक सभ्यता के पतनकाल में वही मानवजाति का अवलंब होगी।”²⁵⁹

स्पष्ट है कि जहां प्रसाद हमारी संस्कृति के गौरव के प्रति अत्यंत आकृष्ट व निष्ठावान् हैं, वहां वे उसकी वर्तमान गति के प्रति भी आलोचक-बुद्धि से पूर्णतया सजग हैं। वे संस्कृति के कोरे वदन मात्र से ही संतुष्ट नहीं। उनके सामने मानव का चरम आनंद है। उस आनंद की पूर्ण अवतारणा व सिद्धि के लिए सांस्कृतिक परिस्थिति की जाच-परख आवश्यक ही है।

प्रसाद-साहित्य में गत्यात्मकता का स्वरूप

भाव, विचार-दर्शन, इतिहास और चरित्र-चित्रण के सिद्धांत व साहित्यगत व्यवहार की विस्तृत समीक्षा के पश्चात् इन सब प्रकरणों पर सामूहिक दृष्टिपात करने से व साहित्यिक दृष्टि से एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण प्रश्न सामने आता है—“प्रसाद ने भावों में गत्यात्मकता किस प्रकार उत्पन्न की है?” इस प्रश्न के विशेषतः यहाँ उपजने का कारण यह है कि प्रसाद ने भावों की सृष्टि सामाजिक-ऐतिहासिक कथानकों के सहारे, पात्र-सृष्टि के माध्यम से और एक विशिष्ट साहित्यिक-दार्शनिक विचारधारा के प्रवर्तन के लिए की है। अतः इस प्रश्न के समाधान में उक्त प्रकरणों पर एकसाथ दृष्टि डालना आवश्यक है, क्योंकि भाव एक जड़ स्थिति नहीं है, उसमें गत्यात्मकता निहित है। और भावों की गत्यात्मकता कोई स्वाश्रयी या स्वायत्त तथ्य या स्थिति नहीं है, वह अपने अस्तित्व की सार्थकता के लिए स्रष्टा, सहृदय एवं पात्र—इस संपूर्ण त्रिकोण के पारस्परिक आंतरिक संबंधों व क्रियाकलापों पर ही निर्भर करती है।

भावों में गत्यात्मकता उत्पन्न होने के प्रश्न के विचार से स्रष्टा कवि, सहृदय पाठक व पात्रों के मन में भाव व रस की स्थिति, निर्वाह व परिणति पर स्वतंत्र व सामूहिक रूप से दृष्टि जाना आवश्यक है। और प्रस्तुत प्रश्न की परिणति इस चरम प्रश्न के उत्तर में निहित है—

“प्रसाद ने अपने भाव-निरूपण को किन उपायो से पूर्ण गतिशील व सहृदय-आस्वाद्य बनाया है ?”

पहले हम कवि या स्रष्टा की ओर से विचार करें। इन्द्रियो के विषय-सन्निकर्ष के द्वारा प्राप्त नाना सवेदनो की समष्टि से समृद्ध व पुष्ट एव निज सस्कार, स्मृति व कल्पना से प्रेरित अतकरण के द्वारा उसकी चेतना का प्रवाह, उसके भावन की क्षमता के अनुसार तरंगित या आदोलित होता है। यहा तक की प्रक्रिया तो सामान्यत सभी द्रष्टाओ मे एक समान ही होती है। किंतु स्रष्टा मे एक ऐसी विशेषता भी होती है जो उसे सामान्य द्रष्टाओ से महत्वपूर्ण रूप मे पृथक् करके उसके विशिष्ट व्यक्तित्व की स्थापना करती है, और वह है—अभिव्यक्ति की अदम्य प्रेरणा। यह अभिव्यक्ति निश्चय ही उसके भाव, विचार, निरीक्षण व अनुभव से निर्मित विभिन्न स्तरो की अनुभूति की होती है। इस अनुभूति की अभिव्यक्ति के समय स्रष्टा कवि अपने अनुभूति-द्रव में अपनी मूल जीवन-दृष्टि, अपने स्वप्न, अपने जीवनादर्श व अपने मनोराज्य के तत्त्व आदि को मिलाकर उसे सर्जकोचित विधायक कल्पना द्वारा व नाना विधाओं के माध्यम से, प्रतिष्ठित अथवा नवाविष्कृत साहित्य-रूपो, शैलियो व विधाओ के द्वारा पाठकों के मन तक सप्रेषित करना चाहता है। कल्पनात्मक पुनर्निर्माण-रूप इस क्रिया के द्वारा स्रष्टा एक अनिर्वचनीय तृप्ति और सतोष का अनुभव करता है। निर्माण के क्षणो में उसकी चेतना केवल प्रशात, स्निग्ध व सयत जलधारा के प्रवाह-सी ही न रहकर अनुभूत भाव या सवेदना के अनुरूप अनिवार्यत (यहा तक कि शात रस की कृति की रचना के समय भी) आवर्त-विवर्त जैसी गति से युक्त रहती है। सजग स्रष्टा का प्रयत्न इन क्षणो मे प्राय यही रहता है कि अपने मन में पूरे वेग से चलती एक विशेष स्थिति या अवस्था को (जिसमे उसकी चेतना के सूक्ष्मतम व बहुमूल्य तत्त्व भी मिले रहते हैं) यथातथ्य रूप में, उसी वेग व क्रम के साथ, सप्रेषित कर दे—न अधिक न कम; क्योंकि अतिम दोनो ही स्थितियों में उसे सत्य के पूर्ण निर्वाह में अपनी अक्षमता के बोध से प्रसूत खेद या क्लान्ति का अनुभव होगा।

अब पाठक की दृष्टि से विचार करें। ग्राहिका-कल्पनाशील सहृदय पाठक स्रष्टा की कृति और पात्रो के माध्यम से स्रष्टा के अनुभव में सम्मिलित होकर उससे एकत्व या तादात्म्य स्थापित करता है। अपने व्यावहारिक जीवन मे जिन व्यक्तियों, स्थितियों, प्रसंगो व व्यापारों से, संभवत उनकी सर्वसुलभता, सर्वसाधारणता या अति परिचिति के कारण, वह प्राय तनिक भी प्रभावित नहीं होता, उन्ही व्यक्तियों, स्थितियों, प्रसंगों व व्यापारों का सक्रिय मानसिक श्रम व सहानुभूति से किया गया मानस-साक्षात्कार, कलाकृति के माध्यम से करके उनसे प्रगाढ रूप से परिचालित, प्रभावित व आनंदित होता है, क्योंकि कृति के आस्वादन-काल में स्रष्टा कवि के साथ अपने अतकरण का योग मानो उसकी (पाठक की) स्वय की आत्मा की एकता व अखंडता की अनुभूति के रूप में ही घटित होकर आस्वाद्य बनता है। पाठक की चेतना पर इस रहस्यमयी मानसिक प्रक्रिया से जो मोहिनी उतरती है, उसका मुख्य कारण सहृदय पाठक की सक्रिय कल्पना है जो जागृत आत्मा की एक आनंदमयी क्रिया है और जो अतचक्षुओं के सामने सुखात्मक-दुःखात्मक प्रस्तुत वस्तुओं, रूपों और व्यापारों को एक नवीन परिवेश में और एक विशेष ढंग में सजाकर प्रस्तुत करती है और स्वतः सत्य व शिव-रूप सब वस्तु और स्थितियों को केवल सौंदर्य के ही रूप में आवेष्टित व परिणत कर देती है। पाठक को जो आनंदानुभव होता है वह कल्पना के ही श्रम का पुरस्कार है।

यदि पात्र, घटनाएँ या परिस्थितियाँ समयगुणीन न होकर प्राचीन युग की— ऐतिहासिक-पौराणिक युग की—हो तो सहृदय का आनन्द, एक विशेष स्थिति के कारण कई गुना और भी बढ़ जाता है, क्योंकि ऐतिहासिक रचनाओं के आस्वादन-काल में काल के दीर्घ विस्तार को लाघवकर प्राचीन पात्रों और स्थितियों के साथ एकाकारता के कारण एक तो सहृदय को अखंड आत्मा की ही सार्वकालिकता व सार्वभौमिकता के भान से आनन्दानुभव होता है और दूसरे, सहृदय की आत्मा प्राचीन पात्रों के सुखात्मक या दुःखात्मक—दोनों ही प्रकार के क्रियाकलापों में सम्मिलित होने के रूप में स्वयं अपनी ही कहानी को काल-पटल पर अभीनीत होते देखने का सतोष मिलता है। कलाकृति के माध्यम से यह अनुभव तत्त्वतः काल की अखंडता की ही अनुभूति होने से विशेष सौम्य, तृप्तिकर व उदात्त होता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस मानस-व्यापार में साहित्य व जीवन के अनेक सूक्ष्म तत्वों का योग निहित है, पर मुख्यतः यह अनुभव मानव-भाव की क्रिया के माध्यम से ही संपन्न होता है।

भावों के व्यापार को लेकर अब एक स्थिति और रह जाती है—कल्पना-सृजित व कृति-निबद्ध पात्रों की भाव-स्थितियाँ। प्रश्न हो सकता है कि वे पात्र मूर्तवत् आचरण भले ही करते हों, पर है तो वे छाया-छवियाँ मात्र, हाड-मांस के जीवित व ठोस नहीं, वे कल्पित ही हैं, अतः भाव की दृष्टि से उनका विचार क्यों आवश्यक है? वस्तुतः साहित्य एक मानसी एवं काल्पनिक सृष्टि है और लेखक अपने सृजित काल्पनिक पात्रों के माध्यम से ही अपना अरूप भाव-स्वप्न विचार साकार-रूप में हमारे सामने प्रस्तुत करता है, वह अपने स्वप्नों की सिद्धि (realisation) उन्हीं के माध्यम से करता है, अतः वे उतनी ही (संभवतः अधिक) महत्त्वपूर्ण हैं जितने कि ठोस जगत् के हाड-मांसवाले प्राणी। यो भी भौतिक या स्थूल जगत् के प्राणियों से और उनके कार्य-व्यापारों से हम उतने अधिक प्रभावित नहीं होते, जितने कि काल्पनिक जगत् के प्राणियों से, क्योंकि वे काल्पनिक भले ही हों, पर वे भौतिक पदार्थों के ही मनोनुकूल जोड़-तोड़ से बने होते हैं, अतः यथार्थमूलक अर्थात् सत्य ही होते हैं और मन के लिए प्रगाढ़ रूप से आत्मीय व सत्य होने के कारण वे कोरे तात्थ्यिक सत्य से कहीं अधिक पूर्ण व प्रभावशाली होते हैं। उनके क्रिया-व्यापार, उनके आचरण व संवाद हमारे मन में प्रबल संवेदनाएँ उत्पन्न करते हैं। इतना ही नहीं, वे जीवन के ठोस व्यक्तियों व व्यापारों से बढ़कर हमारी चेतना पर छा जाते हैं। हमारे भावों को संचालित करने में इस प्रकार के मानसिक पात्रों या छाया-छवियों का महत्त्वपूर्ण योग है।

मनोगत भावों की गत्यात्मकता व उनकी कलानिरूपणगत सफलता का अंतिम मानदंड सहृदय की उत्प्रेरणा व मानस-तृप्ति ही कही जा सकती है। काव्य-नाटक आदि पढ़ते-देखते समय सहृदय में भावों अथवा भावनाओं की सृष्टि भाव-निरूपण में गत्यात्मकता-विधायिनी विविध विधियों के उपयोग द्वारा ही निष्पन्न होती है, जिनमें से मुख्य हैं—

- 1 कथा में चमत्कारक मोड़ की योजना,
- 2 पात्रों के मनोद्वन्द्व का चित्रण,
- 3 जटिल-वैचित्र्यपूर्ण जीवन-स्थितियों का निर्माण,
- 4 बिंब आदि सौंदर्यात्मक उपकरणों का उपयोग,
- 5 अन्य।

कथा में चमत्कारक मोड़ से सहृदय में भावपूर्ण औत्सुक्य, भावादोलन व आरोह-अवरोह उत्पन्न होता है। पर यह मोड़ स्वाभाविक व अस्वाभाविक दोनों ही रूपों में उपस्थित किया जा सकता है। आकस्मिक या अस्वाभाविक संयोगों की उत्पत्ति (उदाहरणार्थ, अनेक जगह 'ककाल' में) कलात्मक नहीं होती। कथा में स्वाभाविक विकास लानेवाला मोड़ आरोपण या कृत्रिम अनुशासन से न होकर जहाँ पात्रों के ही नैसर्गिक क्रियाकलापों और मनस्थितियों का सहज परिणाम होता है वहाँ वह गंभीर व कलात्मक बन जाता है। सत्य भाव से व वांछित लक्ष्य की प्राप्ति के उद्देश्य से उपस्थित किए जाने की विविध विधियाँ प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्र व अरस्तू के नाट्यशास्त्र में विशेषतः त्रासदी के निरूपण में, विस्तार से दी गयी हैं।

पात्रों में मनोद्वन्द्व उपस्थित करके भी सहृदय में भाव-संचार किया जाता है। यहाँ विशेष विस्तार में न जाकर केवल विजया, गुडा, सालवती, देवसेना, मल्लिका, चम्पा, ममता, स्कंदगुप्त आदि पात्रों की ओर संकेत करना ही पर्याप्त होगा।

यों तो सारी सृष्टि प्रत्येक क्षण किसी-न-किसी स्थूल या सूक्ष्म घटना से गतिशील है, किंतु लेखक अपनी प्रतिभा व कल्पना से मानव-जीवन के प्रतिष्ठित ढाँचे में ही ऐसी मार्मिक व प्रभावशाली जीवन-स्थितियों का निर्माण करता है कि उनका मानस-साक्षात्कार हृदय में विचित्र उथल-पुथल उत्पन्न कर देता है।

आकर्षक स्पष्ट व सुकर बिंब, जो कला-पक्ष की समृद्धि के अत्यंत महत्वपूर्ण उपकरण हैं, सहृदय के भावों में गंभीर आदोलन उपस्थित कर देते हैं। वे हमारी चेतना को छौंककर हमारे अंतर्जीवन में एक विचित्र स्वाद उत्पन्न कर देते हैं।

इसके अतिरिक्त सटीक पद-प्रयोग, लाक्षणिक मूर्ति-विधान, मादक व व्यंजक कल्पनोत्तेजक वातावरण-निर्माण, रहस्य-भावना का निरूपण, प्रतीकों का सार्थक व कौशलपूर्ण प्रयोग, भावानुसारिणी व विविध भगिनामयी वाक्य-रचना, सौंदर्यभावना के उत्कर्षसाधक अलंकार व छंद-संगीत आदि सहृदय की भावधारा में कम आदोलन उपस्थित नहीं करते।

अधिक विस्तार की यहाँ आवश्यकता नहीं, क्योंकि इन तत्वों से सबद्ध बातों का निरूपण विविध प्रकरणों से यथास्थल कर दिया गया है। भावों की यह गत्यात्मकता उपयुक्त रीतियों से प्रसाद की अनेक कृतियों में (विशेषतः 'प्रलय की छाया' नामक कविता, 'आसू', 'स्कंदगुप्त', 'ककाल' तथा अनेक कहानियों में) काव्य को अधिक स्वाभाविक, सशक्त व आस्वाद्य बनाने तथा जीवन व जगत् के मूल प्रकृति का सत्य उद्भासित करने व हृदयगम कराने के लिए उपस्थित की गयी है।

समीक्षात्मक निष्कर्ष

इस प्रकार ऐतिहासिक साहित्यकार के रूप में प्रसाद की उपलब्धि हमारे सामने है। प्रसाद इतिहास की दीर्घ दृष्टि से सपन हैं। उन्होंने औपचारिकता के निर्वाह मात्र के लिए इतिहास का ग्रहण न करके जीवन के मूल स्वरूप के साक्षात्कार और पुनर्निर्माण की गंभीर प्रेरणा से उसका ग्रहण किया है। इतिहास का जीवन प्रसाद की दृष्टि में आत्मा की पूर्णता की प्राप्ति के लिए मानव-जाति का अविराम प्रयत्न है और इस प्रयत्न का, कल्पना के सहयोग से, साहित्यिक

प्रस्तुतीकरण आत्मावलोकन, समाज-निर्माण व भावी के रूपायन की सच्ची प्रेरणा प्रदान करता है। इतिहास का यह विनियोग नवीन कथा-वृत्तों के आविष्करण की अक्षमता से प्रसूत किसी विवशता के परिणाम का द्योतक न होकर एक सच्चे जीवन-शिल्पी का समारोहपूर्ण साहित्यिक आयोजन है। भारतीय इतिहास हिंदी में पहली बार एक समर्थ ऐतिहासिक साहित्यकार के हाथों कलात्मक ढंग से सवारा गया है। हिंदी में इतिहास के साहित्यिक विन्यास के क्रम-विकास का अध्ययन करने पर यह बात स्पष्ट हो जायेगी। प्रसाद-पूर्व हिन्दी के लेखक ऐतिहासिक वातावरण-निर्माण और अतीत की पुनरावृत्ति मात्र ही में प्रायः अपनी सफलता मानते थे। इतिहास का उपयोग रस-निर्माण और जीवन-तत्त्व की व्याख्या की कितनी गहरी साहित्यिक सभावनाओं से ओतप्रोत है, इसका पूरा आश्वासन हमें प्रसाद जी के द्वारा ही पहली बार प्राप्त हुआ है। कहा जा सकता है कि प्रसाद जी हिंदी के पहले साहित्यकार हैं, जिन्होंने इतिहासकार और साहित्यकार के दायित्वों का गाभीर्य समझकर भारतीय इतिहास का हिंदी-साहित्य-सृजन के क्षेत्र में सफल उपयोग किया है। प्रसाद के युग तक की साहित्यिक अर्जनाओं के परिप्रेक्ष्य में देखने पर यह तथ्य अधिक स्पष्ट होगा। अवश्य ही ऐतिहासिक तथ्याकलन-संबन्धी अनेक विच्युतियाँ प्रसाद में निर्दिष्ट की गयी हैं, पर वे आशय की उच्चता को देखते हुए शिव व सुंदर के क्षेत्र में कोई गंभीर दोष नहीं है। साहित्यकार का जो नियत दायित्व है, उसके परिपालन व निर्वाह में इतिहास का जिस लगन व निष्ठा के साथ अनुशीलन व विनियोग हुआ है उसे भी देखते हुए तथ्य और प्रामाणिकता-विषयक थोड़ी असावधानी नगण्य ही है। इतिहास, सभ्यता व सस्कृति के मूल स्वरूप की कसौटी पर कसकर देखने पर प्रसाद की तद्विषयक धारणाएँ प्रायः खरी उतरती हैं। पर विकास का पथ अभी आगे असीम है और तत्त्व-बोध की कोई इयता नहीं। इस परिसीमा को ध्यान में रखकर ही प्रस्तुत क्षेत्र में प्रसाद की देन का आकलन करना उचित होगा।

संदर्भ

- 1 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 17
- 2 वही, पृ 18
- 3 Let our minds rest upon that great and inexhaustible word life, —Essay in Criticism (Second Series) p 102
- 4 Wil Durant Mansions of Philosophy, p 240—244
- 5 Ibid, p 241
- 6 प बलदेव उपाध्याय भारतीय साहित्य-शास्त्र, खंड 2, पृ 445 द्रष्टव्य।
- 7 'and that we can better understand our times through a study of the past'—Arnold Toynbee (Greek Historical Thought—Preface)
- 8 अनुसंधान की प्रक्रिया और प्रविधि, पृ 164
- 9 वही, पृ 166
- 10 चिन्तामणि, भाग 1, पृ 351 357
- 11 तर्कभाषा, कालनिरूपणम्।
- 12 कणादगौतमीयम्—पदार्थानुशासनम्, पृ 19
- 13 "अस्य सर्वकर्तृत्वसर्वज्ञत्वपूर्णत्वनित्यत्वव्यापकत्व च, शक्तयो सकुचिता अपि सकोचग्रहणेन कला-विद्या-

- राग-काल-नियतिरूपतया भवन्ति ।” — पराप्रवेशिका, पृ 8 तथा, “कालो हि भावनाभासनाभासनात्सकाना कर्मोऽवच्छेदको भूतादि ।” — वही, पृ 9
- 14 “अधुनेव जानामि” इति सोऽणु वर्तमानतया, इदं प्राक् मया ज्ञातं, जानामि, ज्ञास्यामि—इति, एवमपि कृतं, करोमि, करिष्ये वा—इति ज्ञानक्रियास्वरूपेण भावनापि तथा कलयन् अवच्छिनन्ति चे—इत्येषोऽस्य कालः ।”
—परमार्थसार अभिनवगुप्त, योगराजाचार्य-कृत विवृति सहित, पृ 47
- 15 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 419
- 16 छादोग्य उपनिषद् 6/2/1 तैत्तिरीय उपनिषद् 2/7
- 17 विभावादिवर्चणाऽवधित्वादावरणभङ्गस्य, निवृत्ताया तस्या प्रकाशस्यऽऽवृत्तत्वाद् विद्यमानेऽपिस्थायी न प्रकाशते ।—पंडितराज जगन्नाथ रसगंगाधर, तथा भग्नावरणाचिद्विशिष्टौ रत्यादि, स्थायीभावो रस इतिस्थितम् । रत्याद्यवच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रस ।—वही ।
- 18 But the truth which is required in literature is essential truth the truth which we expect from the philosopher the historian or the biographer is the actual fact the “whole truth and nothing but the truth” of a witness giving evidence in a court of law Perfect candour in the presentation of the process of information, perfect, accuracy in dates, figures, and in the sequence of events of the marshalling of facts, absolute impartiality of opinion where there is a conflict of evidence” —W Basil Worsfold Judgment in Literature p 65
- 19 “ is to tell not what has happened but what could happen, and what is possible either from its probability, or from its necessary connection with what has gone before ’ —Basil Worsfold Principles of Criticism p 38-39
“But poetry relates what may happen according to the law of probability or necessity ’ —L Abercrombie Principles of Criticism, p 111
- 20 for poetry deals rather with the universal History with the particular” —Basil Worsfold Principles of Criticism, p 39
- 21 ‘ a note of personal sympathy is tolerated or even welcomed in the (literary) biographer which could be out of place in the historian ” —Basil Worsfold Judgment in Literature, p 90
- 22 ‘ according to the method of poetry an impossibility which is credible is preferable to a possibility which is incredible ” —Ibid p 39
- 23 ‘अनुसंधान का स्वरूप’ में डॉ विश्वेश्वरप्रसाद का लेख—‘ऐतिहासिक खोज की रूपरेखा’ ।
- 24 वही ।
- 25 वही ।
- 26 “Poetry is more philosophical and a nobler thing than History —quoted from L Abercrombie’s Principles of Literary Criticism p 110 तथा, अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 7, 30 45
- 27 “And, therefore, poetry has a wider truth and a higher aim than History , for poetry deals rather with the universal History with the particular —Basil Worsfold Principles of Criticism p 38-39
- 28 कल्पना तत्त्व का विस्तृत विवेचन—इसी प्रबन्ध के अंत में एक स्वतंत्र प्रकरण देखिए ।
- 29 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका ।
- 30 बृहदारण्यक उपनिषद्, 2/4/10
- 31 काव्यमीमांसा (प गोपालदत्त सारस्वत का हिंदी अनुवाद), पृ 8
- 32 ‘न हि इतिवृत्तं मात्रं निवर्हिण आत्मपदलाभः’ ।
- 33 यत्स्यादनुचितं वस्तु नायकस्य रसस्य वा ।
विरुद्धं तत्परित्याज्यमन्यथा वा प्रकल्पयेत् ॥—साहित्यदर्पण, 6/50
- 34 साहित्यदर्पण, 6/318

- 35 काव्यादर्श, 1/15
- 36 आचार्य विश्वेश्वर हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, पृ 483
- 37 "गिर कवीना जीवन्ति न कथामात्रमाश्रिता"—हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, पृ 495
- 38 इतिवृत्तवशायाता त्यक्त्वाऽनुगुणौ स्थितिम् ।
उत्प्रेक्ष्याप्यन्तराभीष्ट—रसोचित—कथोन्नय ॥ —ध्वन्यालोक, 3/11
- 39 C Dey Lewis A Hope for Poetry (Postscript)
- 40 जयशकर प्रसाद, भूमिका, पृ 1-3, 6 19
- 41 ककाल, पृ 283
- 42 इसी प्रकरण में आगे सभ्यता का विश्लेषण खड देखिए ।
- 43 "Culture is a way of life dominated by a central idea—an idea which is not a means to an end —K.M Munshi Our Greatest Need, p 58-59
- 44 नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 260
- 45 युगचेतना (लखनऊ), 'विश्व सस्कृति अक', डॉ देवराज का 'सपादकीय' ।
- 46 'Which concerns itself with the whole complex of cultural activities of which the production of Literature is only one fragment' —David Daiches Critical Approaches to Literature p 376
- 47 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, प्राक्कथन, पृ 2
- 48 इसी प्रकरण का विश्लेषण खड देखिए ।
- 49 डॉ हरदेव बाहरी के 'प्रसाद साहित्य कोश', पृ 41 पर प्रसाद की ऐतिहासिक सामग्री का युगानुक्रम विभाजन दिया गया है, अत तत्संबंधी विस्तार यहा अनावश्यक है ।
- 50 प्रसाद के नाटक, पृ 161
- 51 वही, पृ 161
- 52 वही, पृ 48
- 53 वही, पृ 21
- 54 प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 240
- 55 वही, पृ 166
- 56 वही, पृ 240-41
- 57 प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक, पृ 150, 153 154 162 आदि ।
- 58 डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 239-40
- 59 डॉ परमेश्वरी लाल गुप्त प्रसाद के नाटक, 15
- 60 वही, पृ 18
- 61 वही, पृ 166
- 62 वही पृ 167
- 63 जनमे, पृ 119
- 64 पुरस्कार (कहानी)
- 65 'चितौड उद्धार' कहानी, ध्रुवस्वामिनी ।
- 66 'सालवती' कहानी ।
- 67 चद्रगुप्त, पृ 126, स्कंदगुप्त (मालव गणतंत्र), 'इरावती' उपन्यास ।
- 68 ध्रुवस्वामिनी, पृ 84
- 69 वही, पृ 72
- 70 स्कंदगुप्त, पृ 122
- 71 ध्रुवस्वामिनी, पृ 84
- 72 (क) इरावती, पृ 43—दौवारिक, आतर्वेशिक, द्रुपद, दुर्गपाल ।
(ख) इरावती, पृ 30—महा अमात्य, अमात्य परम भट्टारक, महादेवी, देवकुलिक ।
(ग) इरावती, पृ 30—प्रादेशिक महामात्य ।

- (घ) इरावती, पृ 42—धर्ममहामात्र ।
 (ङ) स्कंदगुप्त—महानायक, महाबलाधिकृत, महाप्रतिहार, विषयपति ।
- 73 चंद्रगुप्त, पृ 107 130
 74 वही, पृ 108
 75 वही, पृ 108
 76 वही, पृ 202 तथा 'अशोक' कहानी ।
 77 इरावती, पृ 25 26 42
 78 ध्रुवस्वामिनी, पृ 79 84
 79 चंद्रगुप्त, पृ 130 स्कंद, पृ 48-49 इरा, पृ 36 व 41
 80 यथा—सेनापति, सहायकारी सेनापति (बभ्रुल का भाजा), दंडनायक, महादंडनायक, सधिविग्रहिक, महाबलाधिकृत आदि, चंद्र, 130, 'पुरस्कार' कहानी ।
 81 इरा, 26 चंद्र, 1/10
 82 चंद्र, पृ 136
 83 वही, पृ 130
 84 चित्रा, पृ 53 (तीर नाराच, मल्ल); इरा, पृ 35 (कृपाणी, कवच, कटिबन्ध); चंद्र, पृ 136 (धनुष कटार) ।
 85 चंद्र, पृ 130 136 137, 138 209
 86 वही, पृ 209
 87 वही, पृ 138
 88 इरा, पृ 26
 89 ध्रुव ।
 90 स्कंद, पृ 101 चंद्र, 207
 91 चंद्र, पृ 105
 92 वही, पृ 130 166
 93 इरा, पृ 1, 24
 94 चंद्र तथा स्कंद
 95 ध्रुव, पृ 83 अज्ञात ।
 96 ध्रुव ।
 97 विशाख, पृ 83, राज्यश्री, पृ 39 जनमे, पृ 115 अज्ञात, पृ 25, 30, 52 स्कंद, पृ 38, 70 75, 76 81 116 चंद्र, पृ 162 163, 168, 170 171, 218 219, ध्रुव, पृ 81-83
 98 इरा, पृ 24 26 71 80 84, 90 91
 99 काशी—इरा, पृ 79 दाम्प्री, पृ 56, पाटलिपुत्र (कुसुमपुरी)—इरा पृ 91 99
 100 'चितौड़-उद्धार', 'ममता' कहानियाँ, 'चंद्रगुप्त' व 'स्कंदगुप्त' नाटकों में ।
 101 इरा, 'पुरस्कार', 'चितौड़-उद्धार' कहानियाँ ।
 102 इरा ।
 103 देवदासी, इरा, 10
 104 'दासी' कहानी ।
 105 वही ।
 106 इरा, पृ 40, 'अशोक' कहानी ।
 107 वही ।
 108 चंद्रगुप्त ।
 109 इरा, पृ 94 दासी, पृ 56
 110 ध्रुव, पृ 29 चंद्र, पृ 70 इरा ।
 111 'पुरस्कार' कहानी ।
 112 वही ।
 113 इरा, पृ 10, 24, 99

- 114 पुरस्कार, इरा, पृ 25 चद्र पृ 184
- 115 ध्रुव, पृ 29
- 116 इरा, पृ 99
- 117 'तानसेन' कहानी ।
- 118 चद्र, पृ 100
- 119 इरा ।
- 120 मृदंग—इरा, पृ 95, बासुरी—इरा, पृ 24, डफली—इरा, पृ 24
- 121 राज्यश्री, पृ 11 अजात, पृ 24 अपराधी' कहानी ।
- 122 महाराणा पृ 13
- 123 'दासी' कहानी ।
- 124 इरा, पृ 52
- 125 वही, पृ 80
- 126 वही, पृ 17
- 127 वही, पृ 79
- 128 वही, पृ 79
- 129 चित्रा, पृ 62
- 130 इरा, पृ 24
- 131 वही, पृ 180
- 132 वही, पृ 79
- 133 वही पृ 80 100
- 134 वही, पृ 80
- 135 इरा, पृ 1 51, 56, 79-80, 87 105
- 136 वही, पृ 52
- 137 'दासी' कहानी, इरा, 90-91
- 138 वही, 96
- 139 वही, पृ 24, 52, 99, 100
- 140 वही, पृ 52 99
- 141 सालवती ।
- 142 वही ।
- 143 पुरस्कार ।
- 144 स्कन्द, पृ 18
- 145 इरावती ।
- 146 वही, पृ 11, 99, 104-105
- 147 इरा, पृ 100
- 148 वही, पृ 99
- 149 वही, पृ 90 चद्र, पृ 120
- 150 वही, पृ 33, चद्र, पृ 60
- 151 वही, पृ 90
- 152 चद्र, पृ 199
- 153 इरावती ।
- 154 वही, पृ 33
- 155 चित्रा, पृ 43
- 156 चन्द्र, पृ 55
- 157 इरा, पृ 90, चद्र, पृ 55
- 158 स्कन्द, पृ 72
- 159 अजात

160. कामना, पृ. 107, 108
161. वही, पृ. 46
162. करुणालय, पृ. 26
163. चंद्र, पृ. 115
164. वही, पृ. 115
165. वही, पृ. 207
166. वही, पृ. 212
167. वही, पृ. 115
168. वही, पृ. 149
169. वही, पृ. 98
170. वही, पृ. 101, 105, 199, 201
171. वही, पृ. 57
172. वही, पृ. 137; डॉ. जगन्नाथप्रसाद शर्मा के 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन' के पृ. 139 की पाद-टिप्पणी नं. 2 साक्ष्य पर।
173. चंद्र, पृ. 143
174. वही, पृ. 81, 101
175. वही, पृ. 78
176. वही, पृ. 102, 137
177. वही, पृ. 78, 79, 81, 101
178. वही, पृ. 114
179. वही पृ. , 132
180. 'सिकंदर' कहानी।
181. चंद्र, पृ. 131
182. वही, पृ. 150
183. वही, पृ. 145
184. वही, पृ. 105
185. वही, पृ. 94
186. वही, पृ. 98
187. कानन-कुसुम, पृ. 121
188. 'चक्रवर्ती का स्तंभ'
189. प्रलय की छाया।
190. चित्रा, पृ. 86
191. 'जहांआरा' कहानी।
192. इंद्रजाल, पृ. 15-16 'सलीम' कहानी।
193. 'ममता' कहानी।
194. आंधी, पृ. 57: 'दासी' कहानी।
195. महाराणा का महत्व, पृ. 15
196. ध्रुव, पृ. 44
197. वही, पृ. 50
198. स्कंद, पृ. 101
199. वही, पृ. 129
200. वही, पृ. 141
201. कंकाल, पृ. 121
202. वही, पृ. 121
203. कंकाल, पृ. 122

- 204 वही, पृ 122-123
 205 वही, पृ 123
 206 राज्यश्री, पृ 55 67
 207 वही, पृ 55 67
 208 आकाशदीप, पृ 13
 209 स्कन्द, पृ 25
 210 चन्द्र, पृ 145
 211 वही, पृ 196
 212 वही, पृ 150
 213 वही, पृ 115
 214 वही, पृ 213
 215 वही, पृ 213
 216 वही, पृ 103
 217 वही, पृ 149
 218 वही, पृ 149
 219 जन्मे, पृ 118
 220 राज्यश्री, पृ 67
 221 कामायनी, चिंता सर्ग ।
 222 वि दे—'कल्याण' के 'हिंदू संस्कृति अंक' में डॉ वासुदेवशरण अग्रवाल का 'हिंदू संस्कृति के संक्षिप्त सूत्र' नामक सूत्रसंग्रहात्मक लेख ।
 223 विशेषतः करुणालय और 'अज्ञातशत्रु' में ।
 224 करुणालय, अज्ञातशत्रु, कामना, कामायनी आदि रचनाएँ द्रष्टव्य ।
 225 इरा, पृ 47
 226 स्कन्द, पृ 83 131, 152 जन्मे, पृ 114
 227 अकेले 'अज्ञातशत्रु' के तीसरे अंक के पाचवे दृश्य में क्षमा शब्द 15 बार आया है ।
 228 जन्मे, पृ 56 राज्यश्री, पृ 69
 229 अज्ञात, पृ 31
 230 वही, पृ 31
 231 वही, पृ 31
 232 'मधुआ' कहानी, अज्ञात, पृ 121
 233 राज्यश्री, पृ 68 जनमे, पृ 103
 234 जनमे, पृ 48, 'शरणागत' कहानी, स्कन्द, पृ 14 ककाल, पृ 42 'अज्ञातशत्रु' में मल्लिका का चरित्र ।
 235 चन्द्र, पृ 137
 236 वही, पृ 150
 237 स्वामी कृष्णशरण (ककाल) व श्रद्धा का चरित्र ।
 238 चन्द्र, पृ 72, स्कन्द, पृ 45 69 ध्रुव, 'सालवती' कहानी ।
 239 ककाल, पृ 121, कामना, पृ 52, ध्रुव, पृ 22 29 67, चन्द्र, पृ 55
 240 भगवद्गीता ।
 241 History of Philosophy Eastern and Western
 242 इरा, पृ 91
 243 वही, पृ 91
 244 अज्ञात, पृ 38
 245 जनमे, पृ 47, 119 चन्द्र, पृ 58, 73
 246 स्कन्द, पृ 94
 247 चन्द्र, पृ 150, 222 जनमे, पृ 83, 120 करुणा का अंत ।

- 248 जनम पृ 118
- 249 वही, पृ 118
- 250 वही, पृ 113
- 251 आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'भारतीय सस्कृति की देन' नामक लेख ।
- 252 चद्र, अन्तिम दृश्य ।
- 253 जनमे, पृ 106 115 117
- 254 चद्र, पृ 15
- 255 वही, पृ 15
- 256 ककाल, पृ 285
- 257 ककाल, पृ 78
- 258 इरा पृ 20
- 259 ककाल, पृ 160

प्रसाद-साहित्य में प्रकृति

प्रकरण-प्रवेश

प्रकृति प्रसाद-साहित्य का एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण उपादान है। आदि से अत तक यह उपादान किसी-न-किसी रूप में, वस्तु या शैली-प्रसाधन के रूप में, विद्यमान है। आधुनिक हिंदी-साहित्य में प्रसाद जी ही पहले कवि है जो अपने काव्य में प्रकृति की एक ऐसी गूढ-गभीर व रसमयी भाषा में बोलने लगे हैं जो हिंदी में प्रायः अपूर्व है। प्रसाद का व्यक्तित्व, उनका साहित्य और उनकी जीवन-व्यापी आनंद-साधना—तीनों प्रकृति के माध्यम से परिपक्व व पुष्ट हुए हैं। प्रसाद-पूर्व हिन्दी-साहित्य में प्रकृति के जितने भी परंपरागत उपयोग होते थे, उनसे कुछ भिन्न या नवीन रूपों में प्रकृति का उपयोग प्रसाद-साहित्य में हुआ है। इन सब विशेषताओं को लिये हुए प्रकृति प्रसाद-साहित्य में विशद और व्यापक रूप में विद्यमान है, अतः उसका विवेचन एक स्वतंत्र प्रकरण का अधिकारी है।

प्रसाद-युग में प्रकृति का नवीन उत्कर्ष और उसकी कारणभूत परिस्थितियाँ

मानव और प्रकृति का चिरतन सबध होने से साहित्य में, ज्ञान या अनजान में, प्रकृति का किसी-न-किसी रूप में प्रत्येक युग में विनियोग होता ही रहता है, पर किसी विशेष युग में परिस्थितियों के विशेष सघात से साहित्य में वह एक प्रमुखतम उपकरण हो बैठता है। उसकी वह प्रमुखता ही तत्सबधी उत्कर्ष की निदर्शक हो जाती है। हिन्दी-काव्य के छायावाद-युग में भी यही हुआ है। प्रकृति के इस नवीन उत्कर्ष के अभिभावकों में से प्रसाद का महत्त्वपूर्ण (श्रेष्ठ समीक्षकों की दृष्टि में सर्वोपरि) स्थान है। इस प्रकरण में हम प्रसाद-साहित्य में प्रकृति की स्थिति का सर्वांगपूर्ण अध्ययन प्रस्तुत करेंगे, अतः यह उपयुक्त होगा कि उसके वैशिष्ट्य या उत्कर्ष के मर्म को भली भाँति समझने के लिए, परिवेश के रूप में, उन परिस्थितियों पर दृष्टिपात कर लें जो इस उत्कर्ष के लिए विशेष रूप से सहयोगी हैं।

भारतेन्दु-युग और द्विवेदी-युग में प्रकृति-विषयक नवीन चेतना हिंदी कविता में शनैः-शनैः संचित होती चली आ रही थी जो छायावाद-युग में नवीन युग-परिस्थितियों के सहारे नवीन रूप-रंगों में फूट-फैल गयी।¹ प्रकृति की चेतना के इस काव्यगत नवीन प्ररोह का

अध्ययन एक अत्यंत रोचक विषय है। स्थानाभाव से तत्संबंधी कारणभूत परिस्थितियों का संक्षिप्त उल्लेख मात्र यहां पर्याप्त होगा—

व्यक्ति की तरह ही साहित्य की आत्मा भी अपने प्रसार की आकांक्षिणी है। छायावाद-काल के पूर्व तक हिंदी-साहित्य में रचित काव्य मुख्यतः कवि-हृदय के 'रति' के व्यापकतम क्षेत्र में पूर्णतया प्रसरित नहीं हुआ था। केवल काता-विषयक रति, ईश्वर-विषयक रति व भूमि या देश-विषयक रति (जो वीरता में अभिव्यक्त होती है) तक ही रति-क्षेत्र सीमित था। प्रकृति-विषयक रति का क्षेत्र जो मानव हृदय के प्रसार के लिए असीम सभावनाएं प्रस्तुत करता है, अभी बहुत कुछ अनछेका ही पड़ा था। छायावाद के कवियों ने उस क्षेत्र को सभाला और इस प्रकार प्रकृति के बहुविध व अंतरंग प्रयोग से एक विशेष उत्कर्ष का आविर्भाव हुआ। अब तक हिन्दी में मुख्यतः मानव या देव-विषयक रचना ही हुई थी, पर सर्ग-अकुर के दूसरे पल्लव (प्रकृति) पर स्वतंत्र दृष्टि कम ही गयी, अब प्रकृति की ओर गहरी दृष्टि जाना प्रतिक्रिया व रुचि-परिवर्तन के नियम के अनुसार स्वभाविक ही था। वेदात दर्शन भारत का प्राचीन व उदात्त दर्शन है। पर शताब्दियों तक उसकी व्याख्या, आनंद व उल्लास की प्राचीन वैदिक भावना को भुलाकर, दुःख व क्षणिकता की भावना से अनुप्राणित बौद्ध दर्शन के आलोक में नश्वरता व नैराश्य की भाव-भूमि पर की गयी और परिणामतः सृष्टि का सौंदर्य हमारी आंखों से विलुप्त किया जाता रहा या विलुप्त किया जाता रहा। रामानुज व वल्लभ आदि वैष्णवाचार्यों ने शंकर के मायावाद का खंडन करके इस दृष्टि में युगांतकारी परिवर्तन किये। पश्चिम की वैज्ञानिक व दार्शनिक दृष्टि ने भी सहायता की। विवेकानंद, रामकृष्ण, रामतीर्थ, तिलक, रवीन्द्र व अरविन्द की नवीन वेदात-व्याख्या ने नश्वरता की अप्राकृतिक दृष्टि को हटाकर सृष्टि के सौंदर्य को नवीन रंग में देखने की प्रेरणा की और उसी चितन-प्रक्रिया में प्रकृति एक नवीन सौंदर्य धारण करके हमारे सामने आ खड़ी हुई। सृष्टि के सौंदर्य को शिव के नाते सत्य देखने की काश्मीरी शैव दर्शन की दृष्टि ने भी (जिसका नवीन उन्नयन पिछले 50 वर्षों में हुआ है और जिसका प्रसाद जी से अत्यंत गहरा संबंध है) निश्चित ही विशेष सहायता की। इस प्रकार प्रकृति को एक अभिनव दृष्टि से देखने की प्रेरणा-उत्तेजना मिली। अंग्रेजों का शासन भारत में सुप्रतिष्ठित होने पर अंग्रेजी काव्य-साहित्य का प्रसार-प्रचार भी भारत में तेजी से हुआ। अंग्रेजी की रोमांटिक कविता में प्रकृति एक बहुमूल्य तत्व है जो काव्य-पाठकों में अपने प्रभाव में अचूक सिद्ध होता है। अंग्रेज कवि वर्ड्सवर्थ ने फ्रांस के महान् लेखक रूसो से प्रेरणा ग्रहण करके कोमल व कठोर प्रकृति की आत्मा में गहरी डुबकी लगायी और उसके आंतरिक गुणों, शक्तियों व रहस्यों के गान से अपने काव्य को भर दिया। शैली और ब्राउनिंग ने प्रकृति के पीछे एक रहस्यमयी सत्ता के दर्शन किये। उपनिषद् की रहस्य-भावना के संस्कारों से संपन्न भारतीय संहद्यों के लिए इस काव्य-संपत्ति के प्रति एक सहज व अभिनव आकर्षण भरा हुआ मिला। हिंदी-कविता प्रकृति-बहुला इस अंग्रेजी रोमांटिक काव्य के संपर्क में आकर बहुत प्रभावित हुई और स्वभावतः उसने भी इस चेतना को सोत्साह आत्मसात् किया। रवीन्द्र की 'गीतांजलि' (सन् 1913 में नोबेल पुरस्कार-प्राप्त) में प्रकृति, अध्यात्म की वाहिका होकर, अत्यंत आकर्षक रूप में सामने आयी, और उसने भी हिंदी कविता को दूर-पास तक प्रभावित किया। नवीन भारतीय

सास्कृतिक पुनरुत्थान के साथ भारत की प्राचीन कला, सस्कृति, इतिहास, काव्य आदि का नवीन उत्साह से अध्ययन किया गया और इस प्रक्रिया में सात्त्विकता प्रधान वन-जीवन, आश्रम-जीवन व सस्कृति का एक मोहक-मादक सौंदर्य पराधीनता के युग की उमस व घुटन में आखों के सामने बरबस खुल पड़ा। कालिदास और भवभूति आदि कवियों की कृतियों ने इस आकर्षण को खूब जगाया। फलस्वरूप प्रकृति को हमने एक नवीन भावमय जीवन-स्रोत के रूप में देखना आरम्भ किया। भारतीय स्वाधीनता-संग्राम के युग में हमने स्वाधीनता-प्राप्ति हेतु, राष्ट्रीय संगठन के लिए, अथर्ववेद की प्राचीन भावना के अनुसार भौगोलिक भारत की माता के रूप की कल्पना की और उसके प्रति कवियों द्वारा एक नवीन रागात्मक सबंध जगाया गया। देश का प्रेम देश की प्रकृति के प्रगाढ़ प्रेम के अतिरिक्त और कुछ नहीं। प्रकृति-प्रेम ही इस प्रेम की पहचान या लक्षण है। इस प्रकार राष्ट्रीय वातावरण ने भी भावोपासक कवियों को प्रकृति का सौंदर्य अधिकाधिक देखने की प्रेरणा दी। पर पराधीन भारत के नैराश्यपूर्ण वातावरण ने कवियों के मन में स्वभावतः ऐसी कुठाए भी उत्पन्न कर दी कि वे उन्हें खोलने के लिए प्रकृति के एकांत, शांत व मधुर अंचलों में गये जहाँ वे प्रकृति-प्रेम से गंभीर काल्पनिक रति-सबंध स्थापित कर पूर्णता व तृप्ति का शीतल अनुभव कर सकें। विज्ञान व उद्योग के व्यापक दुष्प्रभावों, जनाकीर्ण औद्योगिक नगरों के कोलाहल और व्यक्तिगत पीड़ा ने अंग्रेजी कवि शैली को नगरों से दूर प्रकृति के स्निग्ध अंचल की ओर उन्मुख होने की प्रेरणा दी थी। हिंदी के कवि भी प्रायः वैसे ही परिवेश व मनस्थिति में प्रकृति की ओर उन्मुख हुए। नैराश्य के युग में कवि प्रायः चार वीथियाँ पकड़ते हैं—वे या तो अतर्मुख होकर अतीत में डूब जाते हैं या भविष्य के सुख सजोते हैं, या मनोमथन में लीन रहते हैं या प्रकृति की मधुर ममतामयी गोद से जा लिपटते हैं। उत्तर द्विवेदीकाल व छायावाद युग के कवि मुख्यतः प्रकृति की ओर ही जाते दिखायी पड़े, क्योंकि वही उन्हें चिरपालित सपनों का छायादार स्नेह-नीड दिखायी पड़ा। रोमांटिक कवि प्रायः प्रकृति को ही अपने मन का मीत बनाये रखते हैं, यह बात सुप्रतिष्ठित ही है।

इस प्रकार इस परिस्थिति-संघट्ट में प्रकृति को साहित्य में आकर फूलने-फलने का बड़ा ही अनुकूल अवसर मिला और वह काव्य का एक बहुत ही रजक व गंभीर तत्त्व बनकर कवि की सास में समासीन हो गयी। प्रसाद के साहित्य में हम उनके अपने युग की प्रकृति-विषयक चेतना का चरमोत्कर्ष पाते हैं।

प्रकृति : दार्शनिक और साहित्यिक पृष्ठभूमि

प्रकृति-तत्त्व की अंतरंग विवेचना करने से पूर्व 'प्रकृति' शब्द से सबद्ध कुछ आरम्भिक चर्चा करना उचित होगा—

व्युत्पत्ति, परिभाषा और 'प्रकृति' का क्षेत्र-विस्तार

'प्रकृति' शब्द 'अधिक' अर्थ के बोधक 'प्र' उपसर्गपूर्वक 'कृ' (करना) धातु में 'क्तिन्' ('स्त्रिया क्तिन्', अष्टाध्यायी, 3/3/94) प्रत्यय के योग से व्युत्पन्न हुआ है, जिसका अर्थ 'अधिक रचना, अथवा मानव के अतिरिक्त किसी अन्य (शक्ति या सत्ता) के द्वारा की गयी विशेष रचना' किया

जा सकता है। 'अमरकोष' में कहा गया है—'क्षेत्रज्ञ आत्मा पुरुष प्रधान प्रकृति स्त्रियाम्' (काल वर्ग, 272)। इससे सृष्टि-विधान में प्रकृति या प्रधान का महत्त्व सूचित होता है। प्रकृति-प्रधान भारतीय साख्य-शास्त्र में प्रकृति का क्या स्वरूप है, यह आगे बताया जायेगा।

अनेक विद्वानों ने प्रकृति के मूल स्वरूप को स्पष्ट करते हुए उसकी सुचिन्तित परिभाषाएँ भी दी हैं जो विचार के लिए पुष्ट आधार प्रस्तुत करती हैं। पश्चिम में प्रकृति की धारणा जड़वादी विज्ञान की दृष्टि से लेकर चेतनावादी अध्यात्म की दृष्टि तक व्याप्त है। प्रसिद्ध भारतीय दर्शनशास्त्री डॉ आत्रेय के अनुसार "देश और काल के भीतर जो कुछ भी कार्यकारणात्मक नियमों के अनुसार श्रृंखलाबद्ध रूप से सगठित होता है, उस समस्त दृष्ट तथा अदृष्ट जगत् को 'प्रकृति' कहते हैं।"² साख्य की दृष्टि से प्रकृति की क्षेत्र-परिधि या विस्तार निर्दिष्ट करते हुए प्रसिद्ध विद्वान् प. बलदेव उपाध्याय लिखते हैं—"साख्य ने चैतन्य की सत्ता पुरुष रूप में स्वीकृत की है और मन तथा भूत का अतर्भाव प्रकृति के भीतर किया है, जिससे मानसिक दशाओं और भौतिक पदार्थों की उत्पत्ति होती है।"³ भारतीय दर्शन की प्रकृति-विषयक प्रतिनिधि या प्रामाणिक दृष्टि बादरायण ने अपने वेदात-सूत्र में प्रस्तुत की है, जिसके अनुसार शाश्वत चेतन तत्त्व से अतिरिक्त और उस चेतन के शासन में रहनेवाला समस्त जड़ समुदाय प्रकृति या प्रधान में समाविष्ट होता है।⁴ गीता चेतन-तत्त्व से रहित पदार्थ जगत् को आठ भागों में—भूमि, जल, अग्नि, पवन, आकाश, मन, बुद्धि, अहंकार—विभाजित करके उसे 'प्रकृति' की सज्ञा प्रदान करती है।⁵ पश्चिम में प्रकृति की सीमा के अतर्गत स्थूल पदार्थ-जगत् को व उसकी व्यवस्था करनेवाली शक्ति को समाविष्ट किया गया है।⁶ प्रमुख उपनिषदों से भी प्रकृति के क्षेत्र का बोध इस रूप में होता है। आत्म-तत्त्व प्रकृति से एक सर्वथा स्वतंत्र तत्त्व है, जिसके शासन में ही चराचर प्रकृति रहती है।⁷ इसके विपरीत प्राकृतवादियों की एक भारतीय व पाश्चात्य विचारधारा (दर्शन व विज्ञान के जगत् में जिसके अनेक प्रवाह व उपप्रवाह हैं) भी है, जिसके अनुसार प्रकृति एकमात्र स्वतंत्र सनातन तत्त्व है। जो हो, चिंतन के क्षेत्र में प्रकृति-विषयक दो मूलभूत व अत्यंत महत्त्वपूर्ण दृष्टियाँ हैं, जिनके अनुशीलन से प्रकृति के क्षेत्र-विस्तार का अनुमान हो सकता है।

वास्तव में 'प्रकृति' का क्षेत्र अत्यंत विशाल है। वह दृश्यमान व अदृश्य—दोनों जगत् को घेरे हुए हैं। उसमें अतःप्रकृति (मन, चित्त, बुद्धि-अहंकार), बाह्य प्रकृति (पंच तत्त्व, उनसे प्रसूत नाना रूप समुद्र, पृथ्वी, आकाश व उनसे संयुक्त समस्त पदार्थ) तथा उक्त दोनों के योग से प्रसूत समस्त प्रपंच समाहित है। ऐसे विशाल क्षेत्रवाली प्रकृति सब सहृदय व विचारकों को भावन-चिंतन पथ में उनके विविध वय, चित्त-वृत्तियों व परिस्थितियों के भेद से आती है तो वह दुस्तर अनंत समुद्र-सी दिखायी पड़ने लगती है।

विचार के क्षेत्र में यह जटिलता और भी बढ़ जाती है, जब प्रकृति को केवल जड़ माननेवाले वैज्ञानिकों या दार्शनिकों की, जो प्रकृति के अतिरिक्त किसी भी अन्य मौलिक व स्वतंत्र तत्त्व की सत्ता नहीं मानते (आत्मा जिनके लिए प्रकृति का ही एक विकार मात्र है) तथा प्रकृति से स्वतंत्र एक चेतन आत्म तत्त्व मानकर समस्त प्रकृति को उसी से शासित माननेवाले दार्शनिकों की परस्पर विरोधी विचारधाराएँ सामने लहराने लगती हैं। विविध दर्शनों में (भारतीय-पाश्चात्य, प्राचीन, मध्ययुगीन, अर्वाचीन) उस पर तत्त्व रूप में, संप्रदाय-भेद से, विविध दृष्टिकोणों से विचार हुआ है और उसके संबन्ध में विविध तथ्य उद्घाटित हुए हैं। विज्ञान भी

प्रयोग की विश्लेषणात्मक पद्धति से प्रकृति का ही सूक्ष्म अध्ययन करता है। सहृदय कवियो, कलाकारों व साहित्यकारों के लिए भी वह एक प्रमुख उपजीव्य है। ऐसी जटिल शिराओं व गुफित स्नायुजाल वाली प्रकृति पर सुस्पष्ट ढंग से विचार करने के लिए आवश्यक है कि उसके केवल उतने अंश को अलग करके निर्दिष्ट कर दिया जाये, जिसका साहित्य या काव्य से घनिष्ठतम संबंध है। पर काव्य से संबंधित प्रकृति को मर्म से समझने के लिए उसे दार्शनिक परिवेश में रखकर देखे बिना बढना संभव नहीं।

दार्शनिक दृष्टि से प्रकृति पर विचार की आवश्यकता

प्रकृति का संबंध साहित्य, दर्शन और विज्ञान—इन तीनों विषयों या ज्ञान-क्षेत्रों से है। पर, सबकी दृष्टि प्रकृति के प्रति भिन्न-भिन्न है। उन सब दृष्टियों का विश्लेषण न करके केवल इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि 'प्रकृति' के द्वारा जिस विषय-प्रसार का बोध होता है उसके केवल एक विशिष्ट अंश—नरेश्वर बाह्य प्रकृति—से ही काव्य का एक विशेष—रागात्मक—संबंध है, अतः प्रकृति के प्रति साहित्यिक दृष्टि को भली-भांति समझने के लिए यदि उसे पीठिका या परिपार्श्व में रखकर देखे तो उपादेय होगा। दर्शन की बौद्धिक दृष्टि और साहित्य की रसात्मक दृष्टि ऊपर से भले ही विभिन्न क्षेत्रों की दृष्टियाँ जान पड़े, पर अपने मूलों में ये दृष्टियाँ परस्पर घनिष्ठ रूप से संबद्ध हैं। इस नाते प्रासंगिक या आनुषंगिक रूप में प्रकृति की दार्शनिक दृष्टि पर विचार आवश्यक है। फिर, प्रसाद के साहित्य में एक ओर तो प्रकृति का एक विशिष्ट साहित्य-उपकरण के रूप में भरपूर उपयोग हुआ है, दूसरी ओर उन्होंने प्रकृति-संबंधी एक विशेष विचारधारा हमें दी है, काव्य को आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति कहा है, और समस्त प्रकृति को प्रत्यभिज्ञा दर्शन के आधार पर परम शिव तत्त्व का आभास। इस सब स्थिति से प्रसाद की एक मौलिक प्रकृति दृष्टि सूचित होती है जिसने उनके समस्त चिंतन, भावन व सृजन को रजित किया है। प्रसाद काव्य का क्षेत्र भाव-विचार से आगे बढ़ाकर आत्मा के प्रदेश तक ले गए हैं, जहाँ तक जाना भले ही कतिपय मूर्धन्य समीक्षकों को इष्ट व मान्य नहीं। साहित्य में आत्मा तक बढ़ जाने का अर्थ हुआ साहित्य का दर्शन व तत्त्वचिन्ता से भी घनिष्ठ रूप से संबद्ध होने की स्वीकृति। ऐसी स्थिति में प्रकृति के दार्शनिक पक्ष पर विचार करना और भी आवश्यक जान पड़ता है। दार्शनिक पदार्थों या द्रव्यों की दो सीमाएँ हैं—आत्मा, पुरुष या ब्रह्म और भूत-पदार्थ। इन दो सीमा-बिंदुओं के द्वारा निर्दिष्ट विस्तार-भूमिका पर प्रसाद-साहित्य को समझना आवश्यक है, क्योंकि उन्होंने उसी दृष्टि-विशेष से अपने साहित्य का प्रणयन किया है, वह दृष्टिकोण किस सीमा तक मान्य है, यह प्रश्न ही दूसरा है।

प्रकृति-विषयक दार्शनिक दृष्टि (विचार) व साहित्यिक दृष्टि (भाव) का घनिष्ठ संबंध है। कवि की दृष्टि पूर्ण या समग्र दृष्टि कही जाती है, अतः विचार और भाव की प्रतिनिधि दोनों दृष्टियाँ जब तक उसमें समजित न हों तब तक वह पूर्ण कैसे? फिर मनोविज्ञान की दृष्टि से भी विचार व भाव—ऊपर से पूर्णतः भिन्न दिखायी पड़नेवाली दो सत्ताएँ—अपने मूल में परस्पर संबद्ध हैं। एक के बिना दूसरे की सत्ता नहीं। जब तक बुद्धिपक्ष से भी पूर्णतः विचार न कर लिया जाये तब तक कोरे भावपक्ष का विचार एकदेशीय, अपूर्ण या अप्रामाणिक ही रहेगा। इसीलिए कहा गया है कि भाववृत्त बुद्धिवृत्त के भीतर ही रहता हुआ अपना कार्य करता है,

स्वतंत्र नहीं। और बुद्धिपक्ष या दर्शनपक्ष के ग्रहण का आशय इसके अतिरिक्त हो ही क्या सकता है कि अब तक प्रकृति पर जो दार्शनिक चिन्ता हुई है, उसकी पीठिका पर ही विषय का विचार किया जाये। पर इसका यह अर्थ भी कदापि नहीं कि साहित्य-स्रष्टा या काव्य-स्रष्टा केवल प्रकृति-विषयक दार्शनिक विचारधारा से बंधकर ही यात्रिक रूप से साहित्य या काव्य में प्रकृति का निरूपण करे। वस्तुतः प्रकृति-विषयक दार्शनिक विचारधारा तो लक्षित-अलक्षित ढंग से प्रत्येक सहज कवि की रचना में दूध में घृत की तरह स्वयमेव समायी रहती है। सजग समीक्षक अवगाहन करके उन तत्वों को निकाल सकते हैं। कवि काव्य में प्रकृति का विश्लेषणात्मक (Analytical) बुद्धि से प्रयोग न करके ध्वनि (व्यजना) पद्धति से सकल्पात्मक या संश्लिष्ट (Synthetic) प्रयोग ही करता है। प्रकृति के इसी कल्पनात्मक और भावनात्मक विन्यास में कवि की सच्ची व पूर्ण प्रकृति-विषयक दृष्टि समायी रहती है।

इस प्रकार प्रकृति को लेकर दार्शनिक दृष्टि और साहित्यिक दृष्टि में घनिष्ठ संबंध ठहरता है।

वेदात्त आचार्य शंकर ने 'मायावाद' का प्रवर्तन किया जिसके अनुसार ब्रह्म ही पारमार्थिक सत्ता है और जगत् मिथ्या, माया या अविद्या है। शंकर की यह दृष्टि बौद्धों के शून्यवाद से प्रभावित थी, जिसमें ससार को स्वप्नवत् समझा गया था। शंकर 'अनिर्वचनीय ख्याति' को मानते हैं। उनकी दृष्टि में ससार न तो सत् ही है और न असत् ही, सत् इसलिए नहीं कि वह कभी नष्ट होगा ही, और असत् इसलिए नहीं कि वर्तमान में तो वह अनुभव में आ ही रहा है। यही ससार की 'अनिर्वचनीयता' है। उनकी दृष्टि में प्रकृति में मूलतः आनंद नहीं है। बल्कि सगुण—त्रिगुणात्मिका प्रकृति की रचना मायाकृत है। जब तक यह माया का आवरण नष्ट न हो, तब तक आत्मा के शुद्ध स्वरूप का दर्शन संभव नहीं। ब्रह्म को प्रकृति समझना या उस पर प्रकृति का आरोप करना तो (रज्जु को सर्प समझने के समान) शंकर की दृष्टि में अध्यास, अज्ञान, भ्रम या विवर्त का परिणाम है। यदि हमें प्रकृति में आनंद मिलता ही है तो केवल पूर्ण आत्मभाव की प्राप्ति होने पर ही, आत्मा और ब्रह्म की एकता की अनुभूति होने पर ही। उसके पहले प्रकृति में आनंद मानना नहीं बन पड़ता। तात्पर्य यह कि प्रकृति अपने-आप में जड़ है। प्रकृति अपनी सार्थकता के लिए ब्रह्म पर ही आश्रित है। प्रकृति की सत्ता वास्तविक नहीं है, प्रातिभासिक है। इन पदार्थों की सत्ता का स्वीकार अज्ञान मात्र है। व्यावहारिक सत्ता उपासना के लिए स्वीकृत अवश्य है, पर पारमार्थिक सत्ता केवल शुद्ध ब्रह्म की ही है। 'विवर्त' नामक वृत्ति के कारण हम भ्राति व अज्ञान से ससार को सत्य समझ बैठे हैं और सुख-दुःखादि द्वंद्वों का अनुभव कर रहे हैं, प्रकृति या सृष्टि का समस्त प्रसार शंकर की दृष्टि में वस्तुतः मायामय, भ्रातिजन्य और असत् है।⁹ अवश्य ही वे आत्मा के आनंद की प्राप्ति (जो जीवन का सर्वोच्च काम्य है) का पथ बताते हैं जिसे सांख्यशास्त्र भी नहीं बताता,¹⁰ पर जिस चिंतन-शैली से वे हमें ले जाते हैं, वह जगत् को माया, मिथ्या व भ्राति कहकर ही।

आगे रामानुज और वल्लभ ने शंकर की इस दृष्टि का घोर विरोध किया। रामानुज ने तो यहां तक कह दिया कि उपनिषदों में निर्गुण ब्रह्म का नहीं, किंतु सगुण का ही प्रतिपादन हुआ है। वल्लभ ने अवश्य ब्रह्म को उभयलिंग माना; यह माना कि उपनिषदों में ब्रह्म सगुण और निर्गुण दोनों रूपों में निरूपित हुआ है। तात्पर्य यह कि शंकर की मूलभूत मान्यता को अप्रामाणिक कहकर चुनौती दी गयी और यह प्रमाणित करने का प्रयास किया गया कि ससार

मिथ्या नहीं है, सत्य है। प्रकृति के प्रति आचार्यों की इस मूल दार्शनिक दृष्टि व दृष्टि-भेद का भारतीय जीवन-दृष्टि से अत्यंत घनिष्ठ सबंध है।

शकर ने एक ही पदार्थ—निर्गुण ब्रह्म—माना, किंतु रामानुज ने तीन माने—चित् (जीव), अचित् (जड जगत्) व ईश्वर। शकर ने माया की कल्पना करके सृष्टि-रचना का रहस्य समझाया, पर रामानुज ने माया को अस्वीकार कर चित् और अचित् के रूप में ब्रह्म का ही विस्तार माना। उनकी दृष्टि में जगत् मिथ्या नहीं है, ब्रह्म का ही एक स्वगत भेद है। यह सारी सृष्टि ब्रह्म का ही शरीर है।¹¹ ईश्वर और सृष्टि का सबंध 'अपृथक् सिद्धि' नामक सबंध के द्वारा समझाया गया। ईश्वर और सृष्टि के बीच केवल समवाय सबंध (तत्त्व और पद) ही नहीं है, वह तो स्थूल व ऊपरी है। उससे गहरा एक और सबंध है जो शरीर व आत्मा के सबंध में देखा जा सकता है। 'अपृथक् सिद्धि' सबंध द्रव्य और गुण दोनों में रहता है। ईश्वर विशेष्य है और जगत् विशेषण। विशेष्य-विशेषण अलग-अलग नहीं रह सकते। इसी प्रकार सृष्टि व ईश्वर अलग-अलग नहीं है। चित् और अचित् विशेष्य ईश्वर के विशेषण हैं, विशेषण विशेष्य से भिन्न नहीं रह सकता। ईश्वर और सृष्टि को लेकर यही रामानुज की विशिष्टाद्वैतवादी दृष्टि है।¹² रामानुज की यह दृष्टि निराधार नहीं, अपितु उपनिषदों से पुष्ट होती है। उपनिषदों में¹³ निरूपित हुआ मिलता है कि मूल सत्ता निर्गुण है, और सगुण इसी का प्रसार है। जगत् रूपी वृक्ष पर एक पक्षी (निर्गुण) साक्षीभूत मात्र होकर सब कुछ देख रहा है और दूसरा भोक्ता होकर उसके फलों का रस ले रहा है।¹⁴ जबकि वेद पर आधारित उपनिषद् सृष्टि के इस महत्त्व को स्वीकार करते हैं तब तो शकर की दृष्टि अवश्य ही विचारणीय हो उठती है। जो हो, रामानुज की दृष्टि ने एक ऐसी नवीन सांस्कृतिक विचारधारा का प्रवर्तन किया, जिससे सृष्टि सजीव व सार्थक दिखायी पड़ने लगी, जीवन की नीरसता दूर हटने लगी और जनसाधारण चारों ओर प्रकृति में भगवान का सरस दर्शन करने लगा।

वल्लभ ने इस दृष्टि को, समय की अनुकूलता पाकर, और भी विकसित व पुष्ट किया। उन्होंने भी कहा कि सृष्टि मिथ्या नहीं है। उन्होंने भी रामानुज की तरह माया की बात उड़ा दी। माया कोई वस्तु नहीं। उन्होंने ब्रह्म को माया से शुद्ध करके शुद्धाद्वैतवाद की स्थापना की, मानो ब्रह्म पहले माया के कारण अशुद्ध था। उन्होंने माया के स्थान पर 'आविर्भाव तिरोभाव' की कल्पना की (जिनका सकेत ब्रह्मसूत्रों में मिलता है—ब्रह्मसूत्र, 3-2-5, 4-4-1, तथा श्वेताश्वतर उपनिषद् 1-11, में भी—*तस्याधिष्ठानाद् योजनातत्त्वभावाद्भूयश्चान्ते विश्वमायानिवृत्तिः ॥*) और बताया कि अक्षर ब्रह्म अपने तीनो—सत्, चित् व आनन्द—रूपों का आविर्भाव-तिरोभाव करता रहता है, जिनका प्रकाश क्रमशः सध्वनी, सवित् और ह्लादिनी शक्ति से होता है। जीव में सत्, चित् का आविर्भाव है, व आनन्द का तिरोभाव, तथा जड (प्रकृति) में चित्-आनन्द का तिरोभाव रहता है और केवल सत् का आविर्भाव। तात्पर्य यह है कि जड प्रकृति भी अक्षरब्रह्म से सबद्ध है, सर्वथा मिथ्या, अतः उपेक्षणीय नहीं। वल्लभ ने माया के बिना सृष्टि की व्याख्या की।¹⁵ जगत् पुरुषोत्तम श्रीकृष्ण के सत् अंश से या शरीर से बना हुआ है, वह अविकृत है। वह नित्य पदार्थ है जो ब्रह्म के सत् अंश से ही निर्मित है। प्रकृति मिथ्या या मायाकृत नहीं। ब्रह्मसूत्र के 'आत्मकृते'¹⁶ तथा 'परिणामात्'¹⁷ के द्वारा उन्होंने यह कहा कि सारी सृष्टि लीला के लिए—*लोकवतु लीलाकैवल्यम्*¹⁸ रची गयी है, और ब्रह्म का ही परिणाम है। अपने ही आनन्द के लिए रची गयी सृष्टि का ब्रह्म के साथ गहरा सबंध होना चाहिए। विष्णुस्वामी और

वल्लभाचार्य ने ही साहस के साथ सीधे ब्रह्म का ही परिणाम स्वीकार किया है। कारण से बना हुआ कार्य उससे अनन्य होता है, मिथ्या नहीं होता।¹⁹ इतना ही नहीं, वल्लभ ने तो ब्रह्म के सगुण स्वरूप को असली व श्रेष्ठ कहकर निर्गुण स्वरूप को निम्न कोटि का ही प्रमाणित कर दिखाया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रामानुज और वल्लभ के चितन-पथ में प्रकृति-विषयक दृष्टि वही हुई जा रही है जो काव्य-दृष्टि के बहुत पास है।

साख्य भारतीय साख्य दर्शन प्रकृतिवादी है। वह प्रकृति अव्यक्त, या प्रधान को जगत् का कारण मानता है, त्रिगुणात्मक प्रधान के सिवाय किसी अन्य को जगत् का प्रेरक, प्रवर्तक या कारण नहीं मानता। मूल तत्त्व 'प्रकृति' सृष्टि का अनादि कारण है। वही सब कुछ उत्पन्न करता है, पर स्वयं किसी से उत्पन्न नहीं होता। साख्य की प्रकृति एक ऐसी सत्ता है जो स्वतंत्र, नित्य, त्रिगुणमयी व क्रियावान् तो है, पर है अधी। प्रश्न यह है कि उसके द्वारा जो सृष्टि-संपादन का कार्य चल रहा है, उस क्रिया का मूल कारण क्या है? अकारण क्रिया कैसे हो? अतः साख्य में ही 'पुरुष' नामक ऐसे तत्त्व की कल्पना की गयी है जो स्वयं है तो पूर्ण निष्क्रिय, पर है पूर्ण चैतन्य-रूप। प्रकृति उसकी उपस्थिति मात्र से वैसे ही सक्रिय है, जैसे पुरुष की उपस्थिति मात्र से प्रेमिका अथवा रगमच की लज्जाशील नर्तकी।²⁰ तात्पर्य यह कि साख्य में प्रकृति को एक शाश्वत तत्त्व माना गया, किंतु चैतन्य तत्त्व को माने बिना साख्य का काम न चला। साख्य ने अनेक प्रकार से प्रकृति को ही सर्वोपरि तत्त्व उभराया और अपने दृष्टिकोण के पोषण में अनेक युक्तियाँ प्रस्तुत की, पर चेतनवादियों को उससे पूर्ण सतोष नहीं हुआ।²¹ चेतनवादियों की प्रधान शिकाएँ हैं—जड़ प्रकृति में कर्तृता कहा से आ गयी है? गुणवान् वस्तु नाशवान् अवश्य होती है, फिर प्रकृति नित्य कैसे? प्रकृति व पुरुष का प्रथम संयोग किस प्रकार हुआ? इस प्रकार प्रकृति तत्त्व को सर्वोपरि तत्त्व माननेवाला साख्य दर्शन जिज्ञासुओं को शांत न कर सका। दूसरे शब्दों में, चेतन-तत्त्व की स्पष्ट अध्यक्षता के अभाव में जड़ प्रकृति स्वतः सृष्टि की पहली हल न कर सकी।²²

इस दर्शन में पुरुष या चैतन्य की अवश्य कल्पना की गयी है, क्योंकि त्रिगुणात्मिका प्रकृति के प्रथम स्पंदन के लिए यह आवश्यक था, पर पुरुष उदासीन ही माना गया है, वह न तो प्रधान का निर्वर्तक है और न प्रवर्तक। यदि प्रकृति आरंभ में परिचालित होती है तो उसी प्रकार जैसे चुबक की उपस्थिति में लोहा।²³ अथा और पगु जिस प्रकार अपना कार्य परस्पर चलाते हैं, उसी प्रकार प्रकृति-पुरुष से यह सृष्टि चल रही है।²⁴ साख्य का तर्क यह है, कि बछड़े के लिए गाय के स्तन का दूध, झरने का जल और मेघ स्वतः कार्यशील रहते हैं,²⁵ अतः प्रकृति के आगे और किसी तत्त्व की आवश्यकता नहीं। इस प्रकार साख्य ने प्रकृति को ही अंतिम तत्त्व मान लिया, किंतु साख्यशास्त्र के अनुशीलनकर्त्ता तत्त्वज्ञों को आज भी उनकी सारी प्रक्रिया असंगत और असंतोषजनक ही लग रही है।²⁶

बादरायण ने अपने ब्रह्मसूत्रों में साख्यशास्त्र के सब तर्कों का समूल खंडन करके यह प्रतिष्ठित कर दिया है कि प्रधान या प्रकृति जड़ है और वह अपनी सत्ता के लिए किसी चेतन तत्त्व पर ही आश्रित है। इस जगत् का निमित्त और उपादान कारण ब्रह्म ही है, साख्योक्त 'प्रधान' अथवा जड़ 'प्रकृति' नहीं।²⁷ ब्रह्म से उसकी पृथक् सत्ता नहीं है। बुद्धिमान् या चेतन कर्त्ता के बिना प्रकृति जड़ है। जड़ पदार्थ स्वयमेव न तो कार्यप्रवृत्त ही हो सकता है और न कुछ बुद्धिकौशलपूर्ण रचना ही कर सकता है। साम्यावस्था में प्रथम विश्लेषण भी स्वतः संभव

नही। तृण का दूध बनना, गाय के थन से दूध-प्रवाह और निर्झर का जल-प्रवाह सब एक चेतन तत्त्व की ही अपेक्षा करते हैं। विशिष्ट चेतन के सहयोग के अभाव में जड़ प्रकृति की जगत्-रूप में परिणति असंभव है, तृण से सब जगह दूध नहीं बन सकता, विशिष्ट चेतन गाय के संपर्क से ही तृण से दूध बन सकता है। साख्य का पुरुष असंग, निर्विकार, और उदासीन है, अतः वह प्रेरक नहीं बन सकता। लोकरचना के कार्य में प्रधान की स्वाभाविक प्रवृत्ति की भी संगति नहीं बैठती, क्योंकि साख्य के अनुसार पुरुष असंग, चैतन्यमात्र, निष्क्रिय, निर्विकार, उदासीन, निर्मल, नित्य, शुद्ध-बुद्ध-मुक्त-स्वभाव है। फिर पुरुष के लिए भोग और अपवर्ग की आवश्यकता ही क्या? अंधे और लगड़े भी अपनी एक विशिष्ट इन्द्रिय में रहित भले ही हों, पर वे अपनी बुद्धि के ही योग से काम करते हैं। (बुद्धि भी तो किसी चेतन की ही पूर्व-सत्ता या उपस्थिति सूचित करती है), अतः अंधे और लगड़े की कल्पना भी तत्त्वचिंतकों को संतोषजनक नहीं।²⁸

इन परस्पर विरोधी बातों का वर्णन करने से साख्यमत असंगत कहा गया है। तात्पर्य यह कि प्रकृति जड़ तत्त्व मात्र है, वह किसी की सत्ता या शासन में रहकर ही कार्य कर सकती है, स्वयमेव नहीं। चेतन तत्त्व ही सर्वोपरि है।

शैवागम शैवागम दर्शन में परासवित् या परम शिव ही परम तत्त्व है जो अपने निर्गुण व अचित्य रूप में 'विश्वोत्तीर्ण' व सगुण या व्यक्त रूप में 'विश्वात्मक' कहलाता है। परम शिव प्रकाश-विमर्शमय है और अपने परम स्वतंत्र स्वभाव से शक्तिपञ्चक (चित्ति, आनन्द, इच्छा, ज्ञान, क्रिया) के द्वारा सृष्टि का उन्मीलन-निमीलन रूप खेल करते हुए लीला कर रहे हैं।²⁹ प्रकृति परम शिव का शरीर है। परमेश्वर और सृष्टि का सबध 'दर्पण नगर' का सबध है।³⁰ प्रकृति शिव से भिन्न दिखायी पड़ते हुए भी वस्तुतः शिव में ही है। वह परम शिव का प्रतिबिम्ब या आभास है। इस दर्शन के अनुसार सृष्टि बौद्ध-सृष्टि के समान न तो स्वप्न है और न शाकर वेदात् की तरह अध्यास या विवर्तजन्य मिथ्या या भ्रांति है। वह तो शिव का शरीर होने के नाते सत्य है।³¹ शैव साधक के लिए सर्वत्र शिव ही शिव है; स्वयं सुख-दुःख भी उसके लिए तो कल्पना है। शैव साधक परम आनन्द का उपासक है। वह 'अहं' रूप आत्मा का 'इदं' रूप प्रकृति में विस्तार देखकर आनन्दमग्न होता है। परम शिव के नाते प्रकृति परम आनन्दमयी है। सारा विश्व चिन्मयी शक्ति का ही स्फुरण है। सृष्टि और ईश्वर के इस सबध की प्रामाणिकता पर आचार्य पद्मनाभ लिखते हैं—“परिणामवाद में वस्तु का स्वरूप तिरोहित होकर अन्य आकार ग्रहण करता है। प्रकाशतनु शिव के प्रकाश के तिरोधान होने पर तो यह जगत् ही अंधा हो जायेगा। अतः न तो विवर्तवाद हृदयमय होता है, न परिणामवाद, प्रत्युत स्वातंत्र्यवाद, या आभासवाद, बुद्धिगम्य होने से प्रामाणिक है।³² इस प्रकार शैवागम की प्रकृति-दृष्टि काव्य की सकल्पात्मक अनुभूति या संरक्षण दृष्टि के बहुत ही निकट आती जान पड़ रही है। शैवागम की दृष्टि प्रकृति को मिथ्या अध्यास नहीं समझती। काव्य-सृष्टि के साथ उसका अच्छा मेल बैठता है।

न्याय-वैशेषिक न्याय-वैशेषिक दर्शन शुद्ध वास्तववादी दर्शन है, जो मुख्यतः अपनी पदार्थ-मीमांसा के लिए प्रसिद्ध है। प्रकृति नैयायिकों के बारह प्रमेयों तथा वैशेषिकों के आठ द्रव्यों के अतर्गत समाविष्ट है। न्याय दर्शन किसी सार्वभौम परम तत्त्व (Universal absolute Principle) के प्रकाश में समग्र विश्व का एक व्यवस्थित और पूर्ण संतोषजनक

दर्शन हमें नहीं प्रदान करता।³³ वह आत्मा की, अन्य पदार्थों की तरह एक स्वतंत्र पदार्थ के रूप में सत्ता मानकर ही सतुष्ट है। प्रकृति का विवेचन केवल प्रमेयो या द्रव्यो के अतर्गत ही अटका-उलझा रह गया है। इस प्रकृति का अंतिम संचालक-नियता कौन है, इसका तृप्तिदायक उत्तर साख्य की तरह यहाँ भी नहीं मिलता। वैशेषिक दर्शन ने 'अदृष्ट सहकारिता से ईश्वर की इच्छा' तथा ईश्वरेच्छा से ही परमाणुओं में स्पन्दन तथा तज्जन्य सृष्टि-क्रिया मानी है। यह दर्शन परमाणुओं से ही सृष्टि की उत्पत्ति सिद्ध करता है। पर अणुओं में जीवन स्वतः कहा से आ गया? किसी मूल शाश्वत चेतन तत्त्व की सत्ता माने बिना मनीषी दार्शनिकों को सृष्टि की पहेली हल होती नहीं जान पड़ती। जो हो, अवश्य ही यह दर्शन कोरे भौतिकवादी दर्शन से ऊपर उठा हुआ बताया गया है। सामान्यतः समीक्षकों की दृष्टि में यह पूर्ण तृप्तिकर दर्शन नहीं है, क्योंकि वह अणु, मन, आत्मा और प्रकृति के नियना सृष्टि के किसी हृदयस्थानीय तत्त्व को प्रतिष्ठित नहीं करता।³⁴ आत्मा को इन दर्शनों में एक पदार्थ या द्रव अवश्य माना गया है, किंतु सब स्वतंत्र पदार्थों या द्रव्यों का एक मूल केन्द्रीय चेतन तत्त्व से अनिवार्य व प्रगाढ़ सामंजस्य न घटित हो पा सकने या दूर तक उसका निर्वाह न हो पा सकने से और ईश्वर को केवल निमित्त कारण मानने से रसजीवी कवि या साहित्यकार के लिए प्रकृति की दृष्टि से ये दर्शन बहुत आकर्षक व उपकारक नहीं दिखायी पड़ते। काव्य में जो रसानुभूति-जन्य मुक्ति का अनुभव होता है, वह वैशेषिक मुक्ति जो, भक्ति-समाज में शिला-सी नीरस कही गयी है, में बहुत ही दूर की चीज दिखायी पड़ती है। वास्तविक बात यह है कि इन दर्शनों ने दुःख-नाश के उपाय तो बताये हैं, किंतु मानव के लिए आनंद जैसी किसी उच्च भावात्मक सत्ता की प्रतिष्ठा संभवतः ये नहीं कर सके हैं।

अन्य सृष्टि या प्रकृति को देखने की अन्य दर्शनों की भी अपनी दृष्टि है। मीमांसक 'यथार्थं ख्याति' के अनुसार प्रकृति को सत्य कहते हैं। बौद्धों के विविध संप्रदायों में जगत् को देखने की दृष्टियों में पर्याप्त भिन्नता है। शून्यवादी या माध्यमिक सर्वत्र शून्य देखते हैं, विज्ञानवादी केवल बाहर का सब कुछ असत् मानते हैं। सौत्रांतिकों व वैभाषिकों में न्यूनाधिक भेद से विज्ञान व ससार सत्य है।

अद्वैत वेदात की भूमि पर सूफी साधक भी (जो मूलतः भारतीय अद्वैत वेदात से प्रभावित हैं) जगत् के मूल में एक सौंदर्यमयी सत्ता की कल्पना करके समस्त प्रकृति को उसका आभास, प्रतिबिम्ब या छाया मानते हैं। वे समस्त प्रकृति को परम प्रियतम के लिए प्रत्येक क्षण जलती हुई अनुभव करते हैं। जायसी के इस कथन से चेतन तत्त्व व प्रकृति का सबंध स्पष्ट हो जाता है—

रवि ससि नखत दिपहि ओहि जोती ।

रतन पदारथ मानिक मोती ।

प्रकृति की दृष्टि से विविध ज्ञान-क्षेत्रों (दर्शन, विज्ञान व साहित्य)

का पार्थक्य व वैशिष्ट्य

दर्शन, धर्म का एक महत्त्वपूर्ण अंग है। उसमें ब्रह्म, जीव, माया, जीवन, मृत्यु आदि विषयों के साथ प्रकृति भी सूक्ष्म विचार का एक अत्यंत गंभीर विषय रही है। दर्शन में यद्यपि शुद्ध

अनासक्त बुद्धि से प्रकृति तत्त्व की अतरंग मीमांसा की जाती है, किंतु प्रकृति-विषयक विचार में भावना या श्रद्धामूलक धर्म का अंग होने के कारण भावना का भी हल्का-गाढ़ा रंग प्रायः सर्वत्र मिल जाता है, इसलिए पूर्व-पश्चिम के दर्शन की विविध चिंतन-प्रणालियां भावना के अनुपात-भेद से परस्पर भिन्न हो गयी है। इस दर्शन के एक छोर पर सृष्टिशास्त्रज्ञ हेकल का जडाईतवाद है तो दूसरे छोर पर शंकर या काट का केवलाद्वैतवाद। दोनों वादों में प्रकृति-विषयक धारणाओं में आकाश-पाताल का अंतर है। एक में प्रकृति ही एकमात्र तत्त्व है तो दूसरे में प्रकृति चेतन के अधीन एक जड़ सत्ता मात्र। इस प्रकार प्रकृति-विषयक चिंतन जड़-चेतन की एक सनातन गुत्थी का स्वरूप ग्रहण कर लेती है।³⁵ द्रव्य या वस्तु (Matter) और चेतना (Mind) का स्वरूप और उनके सबधों का स्थापन व निरूपण ही प्रकृति-विषयक दर्शन का केंद्र-बिंदु बन जाता है। तात्पर्य यह है कि दर्शन का प्रकृति से घनिष्ठतम सबध है।

विज्ञान तो निःशेषतः प्रकृति के ही आधार पर खड़ा है। विज्ञान की विविध ज्ञानशाखाओं में वस्तुतत्त्वात्मक दृष्टि से प्रकृति के ही विविध पक्षों का, निरीक्षण-परीक्षण, विश्लेषण-वर्गीकरण, तुलना आदि का प्रक्रिया से प्रयोगात्मक अध्ययन होता है, जिसमें भावना या कल्पना किंचिन्मात्र भी बीच में नहीं आने दी जाती। इस प्रक्रिया में जो तथ्य या परिणाम प्राप्त होते हैं, वे जीवन-मूल्य व जीवन-दृष्टि के निर्माण में पदार्थवादियों के द्वारा आधारभूत या अंतिम निर्धारित तथ्यों के रूप में स्वीकार कर लिये जाते हैं। इस प्रकार प्रकृति विज्ञानक्षेत्र की भूमि है, जिस पर उसकी सारी सृष्टि खड़ी होती है।³⁶

यद्यपि दर्शन व विज्ञान के क्षेत्र में प्रकृति का प्रभूत प्रयोग होता है, पर क्षेत्र व लक्ष्य-भेद से कभी-कभी उनके तथ्य या परिणाम परस्पर इतने विपरीत हो जाते हैं कि उन्हें परस्पर पाटना दार्शनिकों का, मानव-हित की दृष्टि से, एक अत्यंत आवश्यक दायित्व हो जाता है। प्रसिद्ध दार्शनिक कॉलिगड ने 'The Idea of Nature' नामक अपना ग्रंथ 19वीं शताब्दी में लिखित इन दोनों क्षेत्रों के अधिकाधिक बढ़ते अंतर को पाटने के ही लिए लिखा है।³⁷ डॉ॰ दासगुप्त भी मानते हैं कि दर्शन और विज्ञान यद्यपि बाह्यतः दो स्वतंत्र क्षेत्र हैं, किंतु जिस मूलदृष्टि से वे चालित होते हैं वह मूल अन्वीक्षा की दृष्टि है, जिसका प्रयोग दोनों ही क्षेत्रों में सिद्धांत-निर्माण के लिए होता है।³⁸ तात्पर्य यह कि दर्शन और विज्ञान, पूर्ण सत्य की एकता को देखते हुए मूल से परस्पर एक ही हैं।

इसी प्रकार साहित्य में व कलाओं में भी प्रकृति का विषय, अलंकार व अन्य उपकरण के रूप में, भूरिश उपयोग होता है। पर साहित्य व कला की प्रकृति (स्वभाव), प्रक्रिया व गतव्य के प्रति दृष्टि का निर्माण शुद्ध बुद्धि या तर्क से न होकर भाव और रस से होता है, अतः उक्त दृष्टि दर्शन व विज्ञान की दृष्टि से पर्याप्त भिन्न हो जाती है। ललित साहित्य व कला में प्रकृति का न तो कोरा अनुकरण होता है और न उसका तात्त्विक-बौद्धिक विवेचन। उसमें तो प्रकृति का रस-निपत्ति के उद्देश्य से कल्पनात्मक पुनर्निर्माण होता है और यही निर्माण साहित्य या कला में प्रकृति के उपयोग की चरम सार्थकता है। इन मर्यादाओं के साथ ग्रहण की गयी प्रकृति की (अतः प्रकृति और बाह्य प्रकृति की) कोई भी वस्तु ऐसी नहीं जो काव्य-विषय बनने की क्षमता न रखती या रख सकती हो।

ललित साहित्य में नहीं, किंतु साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में ही प्रकृति की तात्त्विक समीक्षा हो सकती है। पर साहित्य में कल्पनात्मक पुनर्निर्माण के लिए उपादानभूत रूप में

गृहीत प्रकृति का भाव-भूमि से सबधित रहने का यह अर्थ कदापि नहीं कि कवि का, इस निर्माण में, बुद्धि या विचार से कोई सबध ही नहीं रह जाता। वस्तुतः प्रकृति के प्रति यह काव्य-गत भाव-दृष्टि अपने मूलो में बुद्धि या दर्शन से अत्यधिक प्रभावित रहती है। तुलसी, सूर व जायसी की प्रकृति-दृष्टि क्रमशः रामानुज, वल्लभ और सूफीमत की प्रकृति-दृष्टि से अत्यधिक प्रभावित है।

इन तीनों क्षेत्रों को लेकर सामूहिक रूप से कहा जा सकता है कि क्षेत्र व लक्ष्यभेद से प्रकृति के प्रति इन सबकी विभिन्न दृष्टि-भंगिया हैं। प्रकृति-विषयक पूर्ण सत्य तो इन तीनों दृष्टियों के योग या सामंजस्य में ही प्राप्त हो सकता है। काव्य में यह सत्य भाव-मार्ग से कदाचित् अधिक रजक व तृप्तिदायी रूप में आकलित व अनुभूत होता है।

प्रकृति के प्रति साहित्य का दृष्टिकोण

हमारी अतःसत्ता मूलतः एक है, भले ही हम स्पष्टता के लिए मन, बुद्धि, चित्त, अहंकार आदि में उसका विभाजन करें। जिस प्रकृति को दार्शनिक व सामान्य व्यक्ति देखते हैं उसे ही साहित्यकार या कवि देखता है, पर वह उसे एक विशेष दृष्टि से देखता है। यह दृष्टि उसके मनोविज्ञान, सस्कार, अनुभव आदि से निर्मित होती है। यही नहीं कि कविजन ही प्रकृति को अन्य द्रष्टाओं से भिन्न रूप में देखते हैं, स्वयं कवियों के वर्ग में भी भावना तथा स्वभाव-भेद एक कवि की दृष्टि दूसरे कवि की दृष्टि से भिन्न होती या हो सकती है।³⁹ अब देखना यह है कि प्रकृति के प्रति कवियों की दृष्टि का क्या स्वरूप है? कवि का प्रकृति या सृष्टि के साथ रागात्मक सबध होता है। अतः प्रकृति के केवल उन्ही रूपों या पक्षों को कवि ग्रहण करता है जो उसकी रागात्मकता को उभारनेवाले हों। दार्शनिक प्रकृति के समस्त प्रपञ्च को एकसाथ लेकर सृष्टि के एक तत्त्व रूप में उसकी बौद्धिक मीमांसा व विविध सबधों की व्याख्या करते हैं। वे दृश्य व अदृश्य (अतःकरण) दोनों प्रकृतियों को लेकर उस पर सामूहिक तत्त्वचिन्ता करते हैं। पर प्रकृति के इस समस्त विस्तार का बौद्धिक विश्लेषण कवि का क्षेत्र नहीं। (हा, मानव-मात्र की मूल चेतना एक होने के नाते कवि के काव्य में भी, प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में, उक्त बौद्धिक चेतना आ जाये तो दूसरी बात है) कवि तो भाव-व्यवसायी है, वह व्यक्त प्रकृति के केवल उन्ही कोमल-कठोर रूपों को लेता है जो उसकी रागात्मक वृत्तियों को सहज उभारकर उसे सृष्टि के मूल में स्थित सौंदर्य (जो सत्य व शिव से पूर्णतया पृथक् हो यह आवश्यक नहीं, कदाचित् वाञ्छित भी नहीं) की अक्षय सत्ता का दर्शन करा सकें। कवि का चिर प्रतिष्ठित लक्ष्य 'रस' या आनन्द की अनुभूति करना व कराना है। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिए प्रकृति (व्यापक रूप में) के असीम विस्तार का जितना भाग आवश्यक है, कवि मुख्यतः उसके केवल उतने ही अंश से सबधित है। इसी प्रकार कवि अतःसत्ता के जितने अंश से आनन्द या रस निष्पन्न हो सकता है, उसके उतने ही अंश को ग्रहण करता है। दार्शनिक का यह नियत दायित्व नहीं है कि वह हमें सृष्टि में व्याप्त सौंदर्य व रस का दर्शन कराये, क्योंकि मुख्यतः वह उन वृत्तियों के यत्र से कार्य करता ही नहीं जो रस की निष्पादिका होती हैं। इस रूप में विचार करने पर प्रकृति का उतना रूप कटकर साफ सामने आ जाता है जो कवि या साहित्यकार से सबधित है। कवि अंतःप्रकृति (भाव, विचार, कल्पना आदि) से भी सबधित है और बाह्य प्रकृति से भी। वह दोनों की पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रिया में से ही रस की निष्पत्ति करता है,

कितु बाह्य प्रकृति से प्रस्थान करके ही।

कवि और साहित्यकार भाव और कल्पना की दृष्टि से ही सृष्टि या प्रकृति के कार्य व मर्म को समझने की चेष्टा करते हैं। उनका चरम सत्य वस्तुगत नहीं, भावगत होता है, अतः वे स्थूल पदार्थवादी दृष्टि से तृप्त नहीं हो सकते। प्रकृति के क्षेत्र में जो कुछ भी है उसका अधिकांश पंचेन्द्रिय के लिए रजक और तृप्तिकर है। कवि इस वस्तु-सत्ता के सत्य को झुठला नहीं सकता, प्रत्यक्षानुभव के आधार पर भी वह इसका मूल्य व महत्त्व समझता है। पर कवि यदि कही सीमित रह जाये तो स्थूल भोगवादी ही ठहरा। वह सत्य (सूक्ष्म सत्य) के दूसरे तट पर भी जाता है और आत्मा के बल पर सृष्टि के मूल में अवस्थित रहस्यमयी परम सत्ता में भी हार्दिक विश्वास रखता है। इस प्रकार वह अपने कार्यक्षेत्र की पद्धति व दायित्व को समझता हुआ इन दोनों विपरीत दृष्टियों में सहज-मधुर रूप में कल्पना की सहायता से, भावपूर्ण सामाज्य स्थापित करता है। वह पदार्थ-सत्ता की उपेक्षा करके चल भी नहीं सकता, क्योंकि जिस रस की निष्पत्ति वह करता है या करना चाहता है, उसका प्रस्थान-बिंदु ही 'विभाव' है, जिसके अंतर्गत समस्त प्रकृति समाविष्ट है। अतः वह केवल सूक्ष्मजीवी (वेदांत धरातल का अद्वैतवादी दार्शनिक) बनकर—सृष्टि को अध्यास या माया मात्र कहकर—भी नहीं चल सकता। वह आत्मा में विश्वास रखता हुआ, सृष्टि के कण-कण में उसका आभास व सौंदर्य देखता हुआ, कार्य करता है, और यही कवि या साहित्यकार का स्वतंत्र व परिपूर्ण प्रकृति-दर्शन है।

कालिदास और भवभूति जैसे भारतीय कवियों ने और वड्सवर्थ तथा ब्राउनिंग जैसे अंग्रेजी कवियों ने प्रकृति में एक आत्मा का दर्शन किया है। उनके काव्यों का अनुशीलन करने पर प्रकृति के प्रति काव्य की मूल दृष्टि का अनुमान हो सकता है। इन्होंने भावनामयी दृष्टि से प्रकृति में चैतन्य शक्ति से अनुप्राणित, एक आनंदोल्लासमयी, जीवित-जाग्रत अखंड, व शाश्वत सौंदर्य-सत्ता का साक्षात्कार किया है। विश्व का कण-कण एक अदृश्य, गहरी व हार्दिक सहानुभूति के तार से बंधा हुआ है और एक ही जीवन-शक्ति से धड़क रहा है। वड्सवर्थ लिखते हैं—

"A Presence that disturbs me with joy
Of elevated thoughts, a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thoughts
And rolls through all things"

—"Tintern Abbey"

कण्व के आश्रम से शकुंतला की विदाई के समय जो रसपूर्ण प्रसंग कालिदास ने 'अभिज्ञानशाकुंतलम्' (4/11 से 4/15 तक) में चित्रित किया है, वह मानव और प्रकृति में व्याप्त एक ही आत्मा के अस्तित्व का विश्वास बधाने वाला है और कवियों की प्रकृति के प्रति दृष्टि का सच्चा प्रतिनिधि परिचायक है।

दर्शन के क्षेत्र में प्रकृति सबधी बुद्धि-ग्राह्य अंतिम तथ्य जो भी निकले, मानव-हृदय—(और विशेषतः कवि-हृदय)—तो उसे उसी रूप में स्वीकारने में असमर्थ ही रहेगा।⁴⁰ कवि और काव्य के सदर्थ में 'प्रकृति का अध्यात्म पक्ष' निरूपित करते हुए आचार्य प. बलदेव उपाध्याय ने प्रकृति के प्रति भारतीय कवियों की प्रतिनिधि दृष्टि को सूत्र-रूप में इस प्रकार रखा है—'अचैतन्य न विद्यते'—जगत् के समग्र पदार्थ जाति में चैतन्य का सुभग साक्षात्कार करने वाले भारतीय कवियों की दृष्टि में बाह्य प्रकृति सजीवता की ज्वलन्त मूर्ति है।⁴¹ प्रकृति को चेतन सत्ता मानने वाली भारतीय कवि की भावनामयी दृष्टि का सम्यक् प्रकाश कालिदास के माध्यम से भली भाँति देखा जा सकता है।⁴² कालिदास अपने आराध्य शिव को जल, अग्नि, होता, सूर्य, चंद्र, आकाश, पृथ्वी और वायु—इन आठ प्रत्यक्ष रूपों में देखते हैं।⁴³ प्रतिनिधि भारतीय कवि की दृष्टि में प्रकृति जड़ नहीं, वह चैतन्य तत्त्व से परिपूर्ण है। अधिक विस्तार में न जाकर इतना ही कहना उचित होगा कि 'भारतीय साहित्य के श्रेष्ठ कवियों ने भी प्रकृति के भीतर एक दिव्य चैतन्य का भव्य दर्शन किया है। प्रकृति दार्शनिक दृष्टि से भले ही जड़, आत्मविहीन पदार्थ प्रतीत हो, परंतु कवियों की अंतर्दृष्टि प्रकृति के भीतर एक दिव्य चैतन्यलोक का साक्षात्कार करती है।'⁴⁴

निष्कर्ष रूप में अब यह कहा जा सकता है—

1 प्रकृति की परिपूर्ण चेतना कविता में ही सर्वाधिक प्राप्त होती है, क्योंकि काव्य की दृष्टि सश्लिष्ट दृष्टि होती है और उसमें प्रकृति के पदार्थों की स्थूल सत्ता से लेकर उनकी सूक्ष्मतम आत्मसत्ता (अतःसत्ता) तक का संपूर्ण तत्त्व समाविष्ट रहता है।

2 प्रभावशाली प्रकृति-काव्य के मूल में कोई-न-कोई दर्शन अवश्य ही निहित रहता है, कवि इस तथ्य को सजग रूप में जाने या न जाने। हा, जानबूझकर काव्य में किसी दार्शनिक मत या विचारधारा का बलात् समावेश या योजनाबद्ध आरोप काव्य का उत्कर्षविधायक नहीं हो सकता। सहज जीवन-दृष्टि से उद्भूत दर्शन ही प्रकृति की सच्ची व परिपूर्ण चेतना को उभारेगा।

3 काव्य की मूल प्रकृति (रस), उसकी पद्धति (ध्वनि, वक्रोक्ति), उसका माध्यम (सौंदर्य) और उसके केंद्रीय उपादान (अद्भुत, कुतूहल, पूर्ण, उदात्त आदि) को ध्यान में रखते हुए दर्शन के उन्ही वादों का इससे घनिष्ठतम संबंध दिखाया पड़ता है जो उक्त तत्त्वों के प्रश्रय व पोषण का सर्वाधिक व सहज आश्वासन देते हैं। तर्क के बल पर ही बढनेवाले दर्शनों ने काव्य को बहुत कम प्रभावित किया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि रामानुज-दर्शन, वल्लभ-दर्शन (अद्वैत शैवागम) व सूफी दर्शन इस दृष्टि से काव्य के लिए सर्वाधिक अनुकूल व उपकारी जान पड़ते हैं। प्रकृति को ब्रह्म के शरीर के रूप में ग्रहण करनेवाला दर्शन सृष्टि के सौंदर्य को अनुभव करने की असीम सभावना का द्वार खोलनेवाला है, और सौंदर्य की सृष्टि कवि का विशेष उत्तरदायित्व है। शांकर वेदात् भी कम महत्त्व का नहीं दिखाया पड़ता। यह ठीक है कि वह प्रकृति को असत्, मायाजन्य व अविद्या का परिणाम कहता है, किंतु उसी दर्शन में साधक की आत्मा को मुक्तावस्था की एक ऐसी उच्च भूमिका भी उपस्थित होती है जहाँ समस्त प्रकृति विराट् आनंद से परिपूर्ण हो उठती है, वह एक सौंदर्यपूर्ण पारदर्शी आवरण से परिवेष्टित होकर रहस्य को मधुर बनाती हुई हृदय की ग्रथियों का भेदन कर देती है। ज्ञाता, ज्ञान और ज्ञेय का भेद मिटने पर यह भावना भी समूल नष्ट हो जाती है कि प्रकृति असत् है।

डायसन ने कहा है कि ब्रह्म आनंद के समान नहीं, स्वयं आनंद ही है।⁴⁵ स्वभावन उक्त भूमिका पर प्रकृति आनंद की ही अभिव्यक्ति हो जाती है। यही शांकर वेदांत दर्शन की काव्योपयोगिता दिखायी पड़ती है। आश्चर्य नहीं कि भारतीय सहृदय सस्कारवश अद्वैत की भूमिका पर ही काव्य का सच्चा आस्वाद ग्रहण करने का सामान्यतः अभ्यस्त है।

4 किंतु साथ ही संभवतः यह मानना भी न्यायोचित जान पड़ेगा कि आत्मवाद में विश्वास न करनेवाले दर्शन को भी हम काव्य की चरम सिद्धि की सक्षमता के श्रेय से वंचित नहीं कर सकते। आत्मतत्त्व में विश्वास परम आवश्यक हो ही क्यों? कीट्स की ये पंक्तियाँ भी काव्य की धर्म-दर्शन-निरपेक्ष शुद्ध भूमि का संकेत करती हैं—

A primrose by a river's brim
A yellow primrose was to him
And it was nothing more

यद्यपि अभिव्यज्जनावादी क्रोचे की बहुत-सी बातें गले नहीं उतरती, पर काव्येतर ज्ञान क्षेत्रों से सर्वथा निरपेक्ष कला का शुद्ध रूप जो उन्होंने उभारा है, वह प्रस्तुत सदर्भ में कम महत्वपूर्ण नहीं दिखायी पड़ता।

पं बलदेव उपाध्याय की दृष्टि में जर्मन दार्शनिक शेलिंग, जो कलामर्मज्ञ भी हैं, प्रकृति को जीवित चेतन सत्ता मानते हैं। उसमें सुव्यवस्था और अभिरामता है। प्रकृति से सबंध रखनेवाली कला उनकी दृष्टि में भी श्रेष्ठ है। “दार्शनिक जगत् में शेलिंग का वैशिष्ट्य यह है कि उन्होंने प्रकृति की वास्तविक सत्ता को एक प्रकार से प्रमाणों से उद्धार कर परिपुष्ट किया—उद्धार किया अध्यात्मवादी कल्पनाओं से जो प्रकृति को केवल आभासमात्र मानती थी। भौतिक जगत् सर्वत्र सौंदर्य और लालित्य से परिपूर्ण है और यही सौंदर्य-भावना उसके स्वतंत्र अस्तित्व का प्रबल समर्थक प्रमाण है।”⁴⁶

प्रसाद की प्रकृति-विषयक धारणा

प्रसाद के प्रकृति-विषयक के परिज्ञान के दो मुख्य स्रोत हैं—

(1) प्रसाद के भावात्मक और विचारात्मक गद्य लेख, तथा (2) उनके ललित साहित्य में निहित प्रकृति की स्थिति।

‘चित्राधार’ के ‘प्रकृति-सौंदर्य’ नामक लेख में प्रकृति के सौंदर्य के निरूपण द्वारा लेखक की तद्विषयक धारणा प्राप्त होती है। गुण और गुणी का घनिष्ठतम सबंध होता है। सौंदर्य गुण है और प्रकृति गुणी। अतः प्रकृति के सौंदर्य-वर्णन से प्रकृति का तात्त्विक स्वरूप भी सहज ही झलक उठता है। “प्रकृति-सौंदर्य ईश्वरीय रचना का एक अद्भुत समूह है, अथवा उस बड़े शिल्पकार के शिल्प का एक छोटा-सा नमूना है।”⁴⁷ कहकर लेखक ने प्रकृति की मूल आध्यात्मिकता की ओर संकेत किया है। प्रकृति के वैचित्र्यपूर्ण क्रियाकलापों, रूपाकारों व मानव-हृदय पर पड़नेवाले गंभीर प्रभावों के कारण लेखक ने उसे ‘अद्भुत रस की जन्मदातृ’⁴⁸ कहकर नमस्कार किया है। ‘ईश्वरीय शिल्पकौशल’, ‘देवि’, ‘मनोहारिणी छटा’, ‘अद्भुत दृश्य’, ‘अद्भुत छटा’, ‘अद्भुत रचना’, ‘आश्चर्य’, ‘अमूल्य रत्न’, ‘अद्भुत बनाव’, ‘अद्भुत स्थिति’,

‘समयानुकूल परिवर्तन’, ‘विचित्र प्रभाव’, ‘अनियमित स्वरूप’, ‘तुम्हारा स्वरूप कल्पना में नहीं आ सकता’, ‘विकास’, ‘प्रवाह’, ‘प्रकाश’, ‘आभास’, ‘नटी की तरह यवनि-परिवर्तन’, ‘यह सब दृश्य कैसा आनंद देता है’, ‘आश्चर्यजनक लीला’, ‘अनतवर्ण-रजित मनोहर रूप’, ‘कौन आश्चर्यचकित नहीं हो जाता?’ इत्यादि पदावली के द्वारा लेखक ने प्रकृति की दिव्यता, रचना-विचित्रता, क्रियाशीलता, प्रभावशालिता, आनंदमयता, आनंददायिकता आदि का स्पष्ट बोध कराया है। लेखक प्रभावापन्न होकर प्रकृति के प्रचंड, भयावह, कठोर व कपकारी रूपों का आतंकित भाव से वर्णन करता है, किंतु फिर भी वह उसके सौंदर्य पर एकांत मुग्ध है। इससे प्रकृति की महत्ता, अलौकिक रमणीयता व प्रियता सूचित होती है। प्रकृति के माध्यम से कवि किसी ‘गुप्त बल’ की भावना तक भी पहुंच जाता है, जो प्रकृति की विराटता व रहस्यमयता का बोधक है। प्रकृति के दृष्टिगोचर रूप का “पूर्ण वर्णन करने के लिए, मनुष्य की योग्यता और बुद्धि हो ही नहीं सकती”⁴⁹ — इस कथन द्वारा लेखक ने प्रकृति को किसी मानव-अनवगत या चिर दुर्बेद्य तत्त्व या सत्ता से सबद्ध ठहराकर एक अत्यंत गूढ़ सत्ता या शक्ति के रूप में देखा है। भाव-पथ से गृहीत प्रकृति के सबंध में लेखक की यही मुख्य धारणा है।

सजग बौद्धिक विचारक के रूप में प्रसाद ने प्रकृति-विषयक जो दार्शनिक चिन्ता की है उसके कुछ बहुमूल्य सकेत उनकी रचनाओं में अन्यत्र भी यत्र-तत्र मिल जाते हैं। ईसाई धार्मिक सस्कृति के द्वारा प्रकृति या सृष्टि को कलुषित और मूर्त ठहराकर उसे निम्न कोटि में रखने की भावना के ठीक विपरीत भावना भारतीय उपनिषदों और शैवागमों में मिलती है जो मूर्त विश्व को निकृष्ट न मानकर क्रमशः विश्व को ब्रह्म का मूर्त या सगुण स्वरूप और प्रकृति को पुरुष का शरीर मानती है।⁵⁰ इस प्रकार प्रकृति कोई हेय या जड सत्ता मात्र ही नहीं है, “प्रकृति विश्वात्मा की छाया या प्रतिबिम्ब है।”⁵¹ प्रकृति को प्रसाद एक अन्य स्थल पर ‘विश्वसुदरी’ की सज्ञा से अभिहित करते हैं।⁵² प्रकृति अथवा शक्ति के बल पर रहस्यवाद जैसा एक वाद खड़ा होता है, इसका भी प्रसाद के एक कथन से अनुमान होता है।⁵³ ‘सौंदर्यलहरी’ के ‘शरीर त्व शब्ध’ के उल्लेख द्वारा प्रसाद प्रकृति को शम्भु का शरीर बताकर उसके दार्शनिक गौरव की अभिवृद्धि करते हैं।⁵⁴ वर्तमान हिंदी में अन्य बातों के अतिरिक्त प्राकृतिक सौंदर्य के द्वारा अह (आत्मा) का इदम् (प्रकृति) से समन्वय होने का सुंदर प्रयत्न किया जाना प्रसाद की दृष्टि में प्रकृति की महान् साहित्यिक भूमिका की ही स्वीकृति है।

प्रसाद जी की अन्य रचनाओं से भी, प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से, उनकी प्रकृति-विषयक मूल दृष्टि का पोषण-संवर्द्धन होता है। प्रकृति में पाप से मुक्त करने की तथा मुक्ति का रहस्य प्रतिभासित करने की शक्ति है।⁵⁵ वह हमारे गहनतम धार्मिक सस्कारों के साथ सबद्ध होकर नयी आस्था को जन्म देनेवाली है।⁵⁶ प्रकृति और मानव-चरित्र का घनिष्ठतम सबंध है।⁵⁷ प्रकृति में आत्म-विस्मृत करने की शक्ति है। वह आंतरिक आलोक प्रदान करती है और प्रकृति का प्रेम सर्वत्र सौंदर्य का दर्शन कराता है।⁵⁸ प्रकृति में शांति का अलौकिक साम्राज्य है।⁵⁹ प्रकृति में हृदय का अनंत विकास होता है।⁶⁰ प्रकृति मानव के विकास में सहायक है।⁶¹ देखने के लिए उत्तम वस्तुओं में प्रसाद शरद् का प्रसन्न आकाशमंडल, वसंत का विकसित कानन, वर्षा की तरंगिणी धारा को गिनते हैं।⁶² प्रकृति में शांति है, कुछ भी भय नहीं।⁶³ प्रकृति सयम की उपदेष्टा है। एक तृण कुसुम को देखकर वनलक्ष्मी कहती है—“तू

कुछ कह रहा है। तेरा कुछ सदेश है। तेरी लघुता एक महान् रहस्य है। मैं तेरे साथ स्वर मिलकर गाऊंगी।⁶⁴ — इस कथन से प्रकृति की लघु से लघु वस्तु में भी उसकी मूल दिव्यता आभासित होने का संकेत है। प्रकृति का प्रभाव हमारी आत्मा से सबध रखता है। कोकिल की कूक सुनकर मन शीतल, शांत और विनोदमय हो जाता है।⁶⁵ यह मूर्त संचारचर विश्व 'चिति का विराट् वपु मंगल' है।⁶⁶ पाषाणी प्रकृति ही आत्मतत्त्व से पुलकित होकर हसमुखी कल्याणी हो जाती है। प्रकृति आत्मतत्त्व के होने का माध्यम है, नहीं तो आत्मतत्त्व किस प्रकार अपने को प्रकाशित करे? ⁶⁷ इस प्रकार प्रकृति हमारी उदात्त वृत्तियों को जाग्रत करती है। वह जीवन को प्रेरणा देती है और उसे महत्त्वशील बनाती है। कवि मधुक्रीडा-कूटस्थ जिस पूरे विश्व-गृहस्थ को नमस्कार करता है वह उसे प्रकृति के सुप्रागण में ही दिखायी पड़ता है।⁶⁸ कवि के मन में अत्यधिक व्यथा है कि हम कामकाजी लोग ऐसी प्रकृति को आख उठाकर भी नहीं देखते और उसके स्पर्श से हम परिचित नहीं।⁶⁹ प्रकृति सुंदर और परम उदार है।⁷⁰ उसके कोष से अनावश्यक व्यय करने का किसको अधिकार है? यह ऋण है, इसे क्या कभी भी कोई चुका सकेगा।⁷¹

आचार्य नददुलारे वाजपेयी ने प्रसाद की दार्शनिक व साहित्यिक चिन्ता का विश्लेषण व मूल्यांकन करते हुए प्रसाद के प्रकृति-संबंधी दृष्टिकोण पर भी कुछ महत्त्वपूर्ण तथ्य स्थिर किये हैं। आचार्यजी यह निष्कर्ष निकालते हैं—“ब्रह्मानन्द-सहोदर रस प्रकृति के उपादानों से ही बना है—उनका बहिष्कार करके किन्हीं अलौकिक उपादानों द्वारा नहीं। दार्शनिक क्षेत्र में यही उपपत्ति इस प्रकार ग्रहण की जाएगी कि आनन्द की सत्ता को प्रकृति-बाह्य मानने की आवश्यकता नहीं है, प्रकृति का आनन्द-स्वरूप में स्वीकार ही वास्तविक अद्वैत है।”⁷² प्रकृति के सबध में प्रसाद जी की मौलिक और उत्तेजक धारणा पर मूल्यांकनात्मक टिप्पणी करते हुए वे अन्यत्र कहते हैं—“इसी प्रकार अद्वैत और द्वैत के सबध की प्रसाद जी की दार्शनिक उद्भावना—प्रकृति का आत्मा से पृथक्करण नहीं, वरन् उसमें पर्यवसान अद्वैत है और द्वैत आत्मा और जगत् की भिन्नता का विकल्प है—आधुनिक आध्यात्मिक क्षेत्रों में कम उत्तेजना नहीं उत्पन्न करेगी।”⁷³

इस प्रकार प्रसाद के गद्यात्मक विवेचन व ललित साहित्य से हम उनकी प्रकृति-विषयक धारणा का आकलन कर पाते हैं।

भारतीय दर्शन में प्रकृति जड मानी गयी है। किंतु कवियों ने उसे एक चेतन सत्ता के रूप में अथवा चेतन का प्रकाश करनेवाली एक माध्यम-सत्ता के रूप में ही ग्रहण किया है। उनकी दृष्टि में प्रकृति हेय न होकर एक परम रमणीय सत्ता है। प्रकृति को इस अर्थ में देखते हुए हम प्रसाद को सूक्ष्म व परिष्कृत अर्थों में प्रकृतिवादी भी कह सकते हैं। वे प्रकृति के प्रति वैदिककालीन श्रद्धा व अनुराग से आपूर्ण हैं। प्रकृति का उनके काव्य में वैपुल्य है, प्रकृति में व महाचिति का दर्शन करते हैं, प्रकृति के माध्यम से ही उनके विराट् आनन्द की अभिव्यक्ति होती है, साख्य की दृष्टि से वे असहमत होते हैं, व मानव के मूल सुख की खोज में फ्रांस के लेखक रूसो की तरह प्रकृति की ओर लौटना चाहते हैं (कामना)। वे उसके कोमल पक्षों के साथ ही उसके कठोर पक्षों या रूपों के भी अनन्य प्रेमी हैं ('प्रलय' कहानी) और साहित्यिक रस-निष्पत्ति के लिए प्रकृति को पूरा-पूरा ग्रहण करते हैं। जैसा कि ऊपर कहा गया है, प्रकृति का प्रेम प्रसाद में इस अनुपात को ग्रहण कर लेता है कि हम उनके विचारों में फ्रांस के महान्

लेखक रूसो की वाणी की प्रतिध्वनि पाते हैं, जिसने औद्योगिक दुष्प्रभावों से विकृत मानव की स्थिति को देखकर प्रकृति की ओर लौट चलने की अत्यंत सशक्त व मनुहार-भरी आवाज लगायी थी—यद्यपि वाल्टेयर ने रूसो की इस प्रवृत्ति का उपहास किया था।⁷⁴

किंतु दूसरी ओर प्रसाद प्रकृतिवादी नहीं भी है, क्योंकि आज के दार्शनिकों की दृष्टि में 'प्रकृतिवाद' से एक भिन्न ही अर्थ लिया जाता है। दार्शनिकों की दृष्टि में "प्रकृतिवादी शरीर के अतिरिक्त किसी सजीव सत्ता अथवा चेतन आत्मा, इन्द्रियो द्वारा अनुभूत जगत् के अतिरिक्त किसी परलोक, इस जीवन के अतिरिक्त किसी पुनर्जीवन, ऐहिक सुख से विलक्षण किसी आध्यात्मिक सुख तथा प्रकृति के अतिरिक्त किसी दूसरे मूल तत्त्व अथवा नियामक शक्ति ईश्वर या ब्रह्म की सत्ता में विश्वास नहीं करता।"⁷⁵ स्पष्ट है कि प्रकृतिवाद के इस स्वरूप के साथ प्रसाद को प्रकृतिवादी मानना हास्यास्पद है, प्रसाद आत्मवादी, अध्यात्मवादी, चेतनवादी आस्तिक है।

प्रसाद-साहित्य में प्रकृति विश्लेषण

आलबन कविता में प्रकृति-चित्रण—एक सैद्धांतिक दृष्टि

भाव-व्यजना तो कवि का प्रमुख क्षेत्र है ही, इसलिए प्रकृति-विषयक भाव-व्यजना (उसका परिमाण प्रसाद-साहित्य में चाहे जितना हो) के सिद्धांत-पक्ष की चर्चा यहाँ अभीष्ट नहीं। पर चित्रण की प्रणाली पर सैद्धांतिक चर्चा कुछ आवश्यक है। यद्यपि प्रसाद-साहित्य में प्रकृति के यथातथ्य कुछेक चित्र प्राप्त हो जाते हैं, पर इस प्रकार के चित्रों की संख्या व अकन-शैली में से ज्ञाकते हुए व इस प्रकार के कविकर्म के प्रति उनके उत्साह व सामान्य आकर्षण को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि प्रसाद प्रकृति के चित्रण के विशेष पक्षपाती नहीं। यह बात वस्तुतः काव्य की एक महत्वपूर्ण मौलिक समस्या और सिद्धांत से गहरा संबंध रखती है। अतः यहाँ उसका कुछ विस्तार अपेक्षित है।⁷⁶

प्रकृति और मानव एक ही चेतना-बीज के दो अंकुर हैं। अतः दोनों परस्पर घनिष्ठ रूप से संबद्ध हैं। जिस प्रकार विविध ज्ञान-क्षेत्रों में मानव को ही केंद्र में रखकर उसके विविध पक्षों का अध्ययन किया जाता है, उसी प्रकार काव्य में भी मानव का ही अध्ययन होता है—उसकी रागात्मक सत्ता का। काव्य में मानव-भावों का जीवन के व्यापक धरातल पर क्रियाकलाप निरूपित होता है। उस क्रियाकलाप में मनुष्येतर बाह्य प्रकृति का भी न्यूनाधिक योगदान होता है, क्योंकि जीवन के लिए उपयोगी स्थूल सामग्रियों से लेकर सौंदर्य-तृष्णा की सूक्ष्मतम तृप्ति के लिए आवश्यक अपकरणों का सनातन स्रोत प्रकृति ही है। ऐसी महत्वशालिनी प्रकृति की उपेक्षा करके चलनेवाला काव्य जीवन-रस की लालिमा, स्मदन व चहक से शून्य होकर पद्य, सूक्ति, सुभाषित, नीतिकथन मात्र ही कहलाकर रह जायेगा।

काव्य में प्रकृति के विविध उपयोगों में से एक है—आलबन रूप में प्रकृति का ग्रहण। आलबन-रूप में प्रकृति का ग्रहण दो रूप पकड़ता है—(1) चित्रण और (2) भाव-व्यजना। विचार-विमर्श का केंद्र-बिंदु यह है कि क्या काव्य में प्रकृति का चित्रण ('फोटोग्राफिक',

यथातथ्य अथवा अलंकृत, कैसा भी) होना चाहिए। भारतीय तथा पाश्चात्य काव्य और आलोचना की महत्त्वपूर्ण उपलब्ध सामग्री के आधार पर विचार करने पर इस सबंध में तीन स्पष्ट मतवाद सामने आते हैं—

(1) कवियों और आलोचकों का एक वर्ग कविता में प्राकृतिक दृश्य-चित्रण का पूर्ण पक्षपाती जान पड़ता है। प्राचीन संस्कृत साहित्य में वाल्मीकि, कालिदास और भवभूति तथा कतिपय उत्तरकालीन कवियों के काव्य में प्राप्त प्राकृतिक दृश्य-चित्रों के आधार पर यह निर्धारित निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उक्त कवि रस-निष्पत्ति की दृष्टि से ऐसे चित्रों को अपने काव्य में महत्त्वपूर्ण स्थान देते हैं। यद्यपि इन कवियों ने अलंकार-शास्त्रियों की तरह प्रतिपाद्य का निर्देश करते हुए कही भी प्रकृति-चित्रण-विषयक सैद्धांतिक विवेचन नहीं किया है, तथापि उनके काव्य में प्राकृतिक दृश्य-चित्रण की प्रणाली एवं उससे व्यक्त होनेवाले उनके रति-भाव की गहराई को हृदयगम कर उनके तत्संबंधी मत का आकलन अवश्य किया जा सकता है। आचार्यों ने अपने लक्षण ग्रंथों में महाकाव्य की आवश्यकताओं के अंतर्गत प्रकृति-वर्णन को सैद्धांतिक रूप से आवश्यक ठहराया है।⁷⁷ हिंदी के आचार्य कवि केशवदासजी ने भी अपने 'कविप्रिया' आदि ग्रंथों में तत्संबंधी व्यवस्था की है। अन्य कवियों में 'हरिऔध' (प्रियप्रवास), प रामनरेश त्रिपाठी (पथिक), प रामचंद्र शुक्ल (बुद्धचरित), गुरुभक्तसिंह (वन श्री, नूरजहा), सुमित्रानंदन पंत (पल्लव), जयशंकर प्रसाद (प्रेम-पथिक, कामायनी) आदि कवियों ने भी अपनी रचि-प्रकृति के अनुसार चित्रकारोचित न्यूनाधिक दृश्य-चित्र अंकित किये हैं। प रामचंद्र शुक्ल ने 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' नामक अपने प्रसिद्ध निबंध में बहुत उत्साहपूर्वक अपना एतद्विषयक सिद्धांत प्रतिपादित किया है। इस सबंध में उनका मत उनकी निष्ठापूर्ण मान्यताओं एवं दृढ़ स्थापनाओं⁷⁸ के द्वारा सहज ही उपलब्ध हो जाता है।

अंग्रेज कवियों में भी कविता में प्राकृतिक दृश्य-चित्रण की परंपरा रही है। थामसन, वड्सवर्थ, टैनीसन आदि कवियों के नाम इस सबंध में विशेष उत्साह से लिये जाते हैं। वड्सवर्थ ने तो अपने सुप्रसिद्ध कविता-संग्रह 'Lyrical Ballads' की भूमिका में दृश्य-चित्रण को क्षमता को काव्य-सृजन की आवश्यक शक्तियों में परिगणित किया है।⁷⁹ प्रो हडसन ने इस प्रकार की कविता के स्वरूप व रचना-पद्धति का निर्देश करते हुए⁸⁰ इस ढब की कविता को प्रकृति-विषयक कविता के वर्ग में उसके एक विभाग या प्रकार के रूप में स्वीकृत किया है।⁸¹

इस प्रकार काव्य-चिन्ता के क्षेत्र में एक शक्तिशाली वर्ग है जो काव्य में प्रकृति-चित्रण का पक्षपाती है।

(2) अब चित्तों के एक दूसरे वर्ग को लीजिए। इस वर्ग के विचारक, सामूहिक रूप से देखने पर, काव्य में दृश्य-चित्रण के सिद्धांत से पूर्णतः असहमत या उसके स्पष्ट विरोधी जान पड़ते हैं। पूर्व और पश्चिम दोनों के ही मनीषियों ने इस संबंध में अपनी स्पष्ट धारणाएं व्यक्त की हैं।

सी डे लेविस (C Dey Lewis) ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'A Hope for Poetry' के पश्चात् लेख 'Postscript' में कतिपय आधुनिक यूरोपीय समीक्षकों में चलते हुए, काव्य की प्रकृति भूमि या सीमाओं के स्पष्ट निर्धारण से संबंधित एक विचार-सूत्र की सूचना दी है, जिसके अनुसार कविता को मानव-ज्ञान के सभी क्षेत्रों में घुसने का प्रयत्न नहीं करना चाहिए;

कविता को कविता ही बने रहना चाहिए, इतिहास, धर्म, दर्शन सबको वह अपने में न समेटे।⁸² प्राचीन काल के कवि काव्य को इतिहास, धर्म, दर्शन, समाजशास्त्र, मनोविज्ञान, तर्कशास्त्र, नीति, आचारशास्त्र आदि सभी क्षेत्रों में अमर्यादित व अनधिकृत पद-संचार करने देते थे। सक्षेप में, अब जबकि सब विषयों की स्पष्ट सीमाएँ निर्धारित की जा रही हैं या की जा चुकी हैं, कविता को भी कविता ही रहना चाहिए, उसे अन्य क्षेत्रों में अबाध प्रवेश नहीं करना चाहिए।

सुप्रसिद्ध जर्मन कला-समीक्षक लैसिंग (Lessing) ने तो सब विषयों या क्षेत्रों की बात ही क्या, कविता और चित्रकला जैसी घनिष्ठतम कलाओं के क्षेत्रों की सीमाओं का भी स्पष्ट निर्धारण कर दिया है। स्काट जेम्स और बेसिल वर्सफोल्ड ने क्रमशः अपने 'The making of Literature' और 'The Principles of Criticism' नामक ग्रंथों में इस विषय का विस्तृत विश्लेषण किया है। वर्सफोल्ड ने इस प्रसंग पर लैसिंग के मतव्य का समाहार प्रस्तुत करते हुए लिखा है कि शारीरिक सौंदर्य या प्रकृति के वर्णन काव्य-कला की सीमाओं के बाहर की चीज हैं।⁸³ जहा आचार्य शुक्ल कहते हैं—“और इधर के कवियों ने जहा परपा-पालन के लिए ऐसे चित्र खींचे भी हैं, वहा वे पूर्ण चित्र क्या, चित्र भी नहीं हुए हैं—चित्रकला के प्रयोगों द्वारा इस बात की परीक्षा हो सकती है—वाल्मीकि के वर्षा-वर्णन को लीजिए, और जो-जो वस्तुएं आती जाएं, उनकी आकृति ऐसी सावधानी से अंकित करते चलिए कि कोई वस्तु छूटने न पावे”⁸⁴ वहा लैसिंग की धारणा है कि काव्य-चित्र अनिवार्यतः रंग-रेखावाले (material) चित्र में रूपांतरित किया जा सके, यह आवश्यक नहीं।⁸⁵ वे कहते हैं कि वर्णन का प्रभाव चित्रकला के द्वारा जैसा अच्छा जान पड़ता है वैसा काव्य के द्वारा नहीं।⁸⁶ वर्सफोल्ड लैसिंग के विचार समर्थन के स्वर में कहते हैं कि काव्य-चित्र अनिवार्यतः रंग-रेखावाला चित्र नहीं।⁸⁷ वनस्थली या किसी वस्तु के चित्रण के साधन के रूप में प्रस्तुत कविता चित्रकला की अपेक्षा निम्न कोटि की कला है।⁸⁸ वर्सफोल्ड ने इस चर्चा में मैरिडिथ की उस धारणा को भी प्रस्तुत किया है, जिससे उक्त दृष्टिकोण का पोषण होता है। मैरिडिथ कहते हैं कि लेखनी की कला अतर्दृष्टि जाग्रत करती है, न कि तूलिका के साथ जूझती है। वे यह भी कहते हैं कि शेक्सपीयर और दांते जैसे अमर कवि कल्पना के उन्मेष में एक शब्द, मुहावरे, या एक-दो पंक्तियों में ही अमर चित्र अंकित कर गये हैं।⁸⁹

स्काट जेम्स जैसे विचारक ने भी लैसिंग का समर्थन करते हुए चित्रकला और काव्यकला के क्षेत्रों के स्पष्ट पार्थक्य को स्वीकृति दी है। उनका कहना है कि दोनों कलाएँ एक दूसरे की वस्तु या सामग्री का अवश्य परस्पर आदान-प्रदान कर सकती हैं, परंतु वे माध्यम नहीं अपना सकती।⁹⁰ कवि होरेस तो उपहास के स्वर में यह कहने लगता है कि कवि महोदय (अनुभूति का स्टाक खुटने पर) जब कुछ भी कर सकने योग्य नहीं रह जाते तो वे फौरन किसी कुंज, यज्ञ, वेदी या सुखद हरियाली में से होकर बहते नाले, भागते हुए निर्झर या इंद्रधनुष का चित्रण शुरू कर देते हैं।⁹¹ और पोप साहब (Alexander Pope) की तो उनको, जो सत्कवि की संज्ञा से विभूषित रहना चाहते हैं, नेक सलाह यही है कि उन्हें जितनी जल्दी हो सके, वर्णन का परित्याग कर देना चाहिए।⁹²

अब इस संबंध में हम दो प्रसिद्ध भारतीय चिंतकों की प्रतिनिधि धारणा प्रस्तुत करते हैं। कविवर रवीन्द्रनाथ ने अपनी समीक्षात्मक मेधा का उज्ज्वल परिचय देते हुए इस विषय की गहरी मीमांसा करके स्पष्ट ही कह दिया है कि सच्ची काव्यकला परिणाम और सख्या आदि के

ब्योरो को भेदकर उनके अतस्तल में मार्मिक प्रवेश करती है, ब्योरों के परे जाकर, उन्हें भेदकर, वस्तुओं की अतःसत्ता में, जहाँ जीवन का अद्वैत है, गहरी उतरती है।⁹³ इन बाहरी ब्योरो के भीतर जो अदृश्य तथा गहन है, वही वरेण्य है। रवीन्द्र उसे ही अपनी कला द्वारा प्राप्त करना चाहते हैं। प्रत्येक ब्योरे का विवरण देनेवाले को तो वे कलाकार ही नहीं मानते।⁹⁴

डॉ संपूर्णानन्द भी अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'चिद्विलास' में व्यक्त धारणा के अनुसार कवि-बुद्धि को वस्तु-व्यापारों के बाहर के ब्योरो में न उलझने देकर उनकी केन्द्रीय भाव-सत्ता में ही गहरे उतरने देने के पक्षपाती हैं।⁹⁵

(3) तीसरे वर्ग की धारणा पर विचार, कुछ अपनी बात कर लेने पर, आगे किया जायेगा।

आचार्य शुक्ल ने दृश्य-चित्रण की सैद्धांतिक चर्चा में जो अपना प्रस्थान-बिंदु बनाया है वह तो हमें पूर्ण सतोषप्रद लगता है, किंतु उसके आधार पर जिस काव्य-व्यवहार पर वे बल देते हैं अथवा जो विचार-पद्धति उन्होंने अपनायी है वह पूर्णतया समर्थनीय नहीं। काव्य की दृष्टि से उन्होंने दो बातें बहुत उत्तम कही हैं—(1) यदि कवि ने कोरे मानव-प्रसंग में ही, अपने सुख-दुःख के रंग में रंगकर ही, प्रकृति को देखा तो क्या देखा, यह तो स्वार्थ बुद्धि है, मानवात्मा के प्रसार का इसमें कोई आश्वासन नहीं। इससे "तो उसका (मानव का) आनंद पशुओं के आनंद से विशाल किसी प्रकार नहीं कहा जा सकता।" और (2) रीतिकालीन आचार्यों ने प्रकृति को केवल शृंगार रस के उद्दीपन के रूप में ही ग्रहण किये जो उनकी अत्यंत स्थूल दृष्टि का परिचायक है। आचार्यप्रवर की यह सांस्कृतिक दृष्टि नितांत अभिन्नदनीय है। वास्तव में मनोविज्ञान की दृष्टि से तो यह सर्वथा स्वाभाविक है कि मानव (या कवि) सारी सृष्टि को, वह चाहे या न चाहे, अपने मन के ही रंग में रंगी हुई देखता है। पर, यथार्थ के अनुरोध पर मानव और प्रकृति का यदि एकमेव यही प्राकृतिक या मनोवैज्ञानिक संबंध काव्य में भी स्वीकार किया गया तो मानव-हृदय की उस उदात्त वृत्ति को दूढ़ने हम कहा जायेंगे, जिसकी प्रेरणा से काव्य का आनंद-प्रवाह जड़-चेतन के स्थूल भेदों को अपने में लीन करके उफन पड़ता है। निसंदेह आचार्यप्रवर ने तर्क और भावना के सामूहिक बल से इस संबंध में जो कुछ कहा है, उससे असहमत होना कठिन ही होगा। यहाँ तक आचार्य का दृष्टिकोण पूर्णतया समर्थनीय है। किंतु जब वे इससे आगे बढ़कर अपनी इस मान्यता की काव्यगत परिणति के लिए जिस प्रणाली-विशेष का ग्रहण या पोषण करते हैं तो उसका समर्थन बहुत दूर तक करते नहीं बनता। इसके तीन प्रमुख कारण हैं—(1) कवि, कवि है, वह केवल चित्रकार या फोटोग्राफर-मात्र नहीं है। कवि प्रकृति का चित्रण करे, किंतु वह गतिशील प्रकृति का ही चित्रण करे न कि स्थिर प्रकृति का। चित्रण के नाम पर गतिशील प्रकृति का चित्रण ही काव्य की प्रकृति-सीमा के अतर्गत लिया जा सकता है। (2) यदि कवि स्थिर रूपों के चित्रण में ही कला की इतिश्री समझ ले—अर्थात् जो जैसा है उसका वैसा ही तटस्थ चित्रण करके छुट्टी ले ले तो इस व्यापार में कवि की मौलिकता, प्रतिभा, कल्पना का उत्कर्ष, जीवन-दर्शन व उसकी विशिष्ट जीवन-दृष्टि का परिचय हमें कहा से मिलेगा? (3) श्रेष्ठतम काव्य ध्वनि-काव्य ही कहा गया है न कि चित्रकाव्य या अलंकार-काव्य। अतः विचार करने पर आचार्य शुक्ल का दृश्य-चित्रण सिद्धांत सभ्यतः आशिक रूप में ही स्वीकार्य हो सकेगा, पूर्ण रूप में नहीं।

इसी प्रकार दूसरे खेवों के विचारकों से भी शत-प्रतिशत सहमत होना असंभव है।

काव्यकला मे केवल यथार्थ या फोटोग्राफिक चित्रण (जो ऊपर चित्रकला का क्षेत्र बताया गया है) न किया जाये, यहा तक तो बात समर्थनीय-सी लगती है पर अधिक उमग मे आकर यह कहना कि मानव और प्रकृति दोनों का ही वर्णन काव्य-क्षेत्र के बाहर की चीज है, बड़ी ज्यादाती है। पोप माहब की यह सलाह कि कवि को जल्दी-से-जल्दी वर्णन से पिड छुडा लेना चाहिए—वास्तव मे चितन की आत्यंतिक एकागिकता जान पडती है। ऐसा जान पडता है कि इस गडबडझाले का प्रत्यक्ष या परोक्ष कारण उत्तरोत्तर विकास-प्राप्त विज्ञान-युग की यह धारणा है कि अब महाकाव्य के दिन नही रहे। महाकाव्यो मे वर्णनों या चित्रणों की गुजाइश थी और भागदौड (Sick hurry and divided aims of modern life—Mathew Arnold) और आपाधापी के युग मे वर्णनों की गुजाइश नही—पर इसका अर्थ यह तो नही माना जा सकता कि काव्य मे 'रति'मूलक प्रकृति-चित्रण सिद्धात। सभी रूपो मे, सदा के लिए अस्वीकार या बहिष्कृत कर दिये जाने चाहिए। यो, केवल गीति-काव्य की दृष्टि से, हमे यह मानने मे कोई एतराज भी नही कि उसमे कोरे चित्रण की गुजाइश नही। पर कार्य-मात्र से उसे बहिष्कृत करना मानव और प्रकृति के गूढ-घनिष्ठ सबध और काव्य-पद्धति के प्रति अनभिज्ञता ही सूचित करता है। यही नही कि भारत व यूरोप मे काव्यों मे शताब्दियो से प्रकृति-चित्रणो की परिपाटी बराबर रही है। वस्तुतः उपमान रूप मे, बिब और कल्पना के प्रेमियों द्वारा प्रकृति के ध्वन्यात्मक, लघु या खडचित्र बराबर आते रहेंगे, और यह बात काव्य मे प्रकृति के चित्रण की, प्रकारातर से, एक छोटे पैमाने पर, स्वीकृति ही है। चित्रण का काम चित्रण ही करेगा और व्यञ्जना का काम व्यञ्जना ही करेगी।

वास्तविक बात तो यह है कि हम कितने ही धधेदार हो जाये, प्रकृति से बच ही नही सकते। और यदि हमें सही-सलामत रहकर जीने में रुचि है तो उससे कतराने की (जीवन मे ही नही, साहित्य में भी) कुचेष्टा नही करनी होगी। यदि यह दृष्टिकोण स्वीकार्य है तो प्रकृति-निरूपण की विविध-प्रणालियो मे कहीं-न-कहीं प्रकृति के लिए स्थान छोडना होगा। आलबन रूप में प्रकृति का ग्रहण काव्य मे दो रूप पकडता है—चित्रण या भाव-व्यञ्जना। कोरा चित्रण काव्य की प्रकृति पद्धति स्वीकार नही करती, अतः प्रकृति-प्रेरित भाव-व्यञ्जना ही अभीष्ट की सिद्धि कर सकेगी। यद्यपि प्रकृति के चित्रण से भी कवि का प्रकृति के प्रति गभीर प्रेम सूचित होता रहता है, किंतु चित्रण की प्रक्रिया ही स्वतः कुछ ऐसी ठडी और निर्जीव होती है कि वह उत्पन्न भावों का तेजोमय आवेग व कल्पना की स्वच्छद गति, जो वास्तविक काव्य के अनमोल उपकरण हैं, नही सभाल सकती। अतः चित्रण के माध्यम से नही, किंतु भाव-व्यञ्जना के माध्यम से ही प्रकृति के प्रति मानव-निरपेक्ष 'रति' या प्रेम, मानव-जाति के मन में कवियों द्वारा रक्षित, पोषित और विकसित होना चाहिए। इस उच्च कोटि के प्रेम की रक्षा कविता का विशेष उत्तरदायित्व है। यदि प्रकृतिमूलक शुद्ध 'रति' भाववाला अश किसी कु-चाल या कु-प्रभाव से, मानव हृदय से काटकर फेंक दिया गया तो मानव-जीवन सूखकर कभी कांटा भी हो सकता है। चित्रण की ही क्या बात, प्रकृति के प्रति अलकृत भाव-व्यञ्जना भी आज उपहासास्पद या अस्वाभाविक समझी जा रही है, क्योंकि बिब-निर्माण तक ही अब कवि-मर्म सिमट गया है।

यहीं अब उस तीसरे वर्ग की चर्चा उठनी आवश्यक है, जिसका विवेचन आरभ में हमने आगे के लिए छोड दिया था। ऊपर जो कुछ हमने कहा है, उसमें साहित्य के

समशीतोष्ण चित्तको के विचारों की ही प्रतिच्छाया है। पीछे कहा ही जा चुका है कि हडसन ने प्रकृति-वर्णन या चित्रणवाले काव्य को, उसके स्वतंत्र व्यक्तित्व के साथ, प्रकृति काव्य के अतर्गत सहर्ष स्वीकार किया है। एबरक्राबे ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि यदि हमें अपने अनुभव को साहित्य की वस्तु बनाना है तो जो कुछ हमने देखा है और जो कुछ हमने अनुभव किया है—काव्य में इन दोनों का ही मिला-जुला रूप प्रस्तुत होना चाहिए।⁷⁶

चितन के इस धरातल पर चित्रकार की पद्धति को छोड़कर कवि की पद्धति अपनाते हुए प्रकृति का ग्रहण लैसिंग भी स्वीकार करने को तैयार है।⁹⁶

वर्ड्सवर्थ भी एक बार अपने काव्य-विकास के पथ पर एक विशेष मनस्थिति के आवर्त में आ गये थे। आरम्भ में उनका सिद्धांत था कि निष्क्रिय (Passive) मस्तिष्क को निर्लिप्त रहकर, शुद्ध द्रष्टा-रूप में, प्रकृति के गभीर प्रभाव अपने में अविक्षेप रूप से प्रतिबिम्बित होने देते रहना चाहिए। पर शनै-शनै आत्मवादी जर्मन दर्शन के अनुरागी अपने प्रगाढ़ मित्र कालरिज के दार्शनिक आलोकवृत्त में आकर वर्ड्सवर्थ अपने इस सिद्धांत में परिवर्तन के लिए बाध्य हुए। परिवर्तन यह हुआ कि मस्तिष्क को निर्लिप्त या निष्क्रिय नहीं, किंतु सजग या जागरूक रखकर ही प्रकृति की चेतना ग्रहण और प्रकाशित करनी चाहिए। प्रस्तुत प्रसंग में वर्ड्सवर्थ के इस अतर्ज्विन में घटित प्रयोग के उल्लेख की सगति केवल यही बताने के लिए है कि प्रकृति-निरूपण में कवि का मस्तिष्क सर्वथा निष्क्रिय या तटस्थ होकर (जैसा कि शुद्ध प्रकृति-चित्रण में अवश्यभावी है) नहीं रह सकता। और उसके सक्रिय या सजग हुए बिना न रह सकने का इसके अतिरिक्त और क्या अर्थ हो सकता है कि कवि का कार्य केवल फोटोग्राफी नहीं है, अपितु काव्य की ध्वनि-पद्धति अपनाते हुए सजग मस्तिष्क से प्रकृति से प्रेरित भावों की व्यञ्जना, जीवन की व्याख्या अथवा प्रकृति की सहायता से जीवन के गहन तत्त्वों का प्रकाश है।

प्रसाद प्रकृति का दृश्य-चित्रण अवश्य कही-कही करते दिखायी पड़ते हैं, पर प्रकृति के काव्यगत प्रयोग की उनकी मुख्य भूमि वही है, जिसका हमने ऊपर निरूपण किया है।

वस्तु-प्रसार प्रसाद के प्रकृति-संबंधी दृष्टिकोण में ऊपर यह बताया जा चुका है कि उनके लिए प्रकृति जड़ सत्ता या प्रेय वस्तु मात्र ही न होकर विश्वात्मा का प्रतिबिम्ब, शिव का शरीर या चैतन्यपूर्ण आत्मा का प्रकाशन है। वह मूल आनंद की एक उच्छल शक्ति-तरंग है। अतः विराग की वस्तु न होकर अनुराग की वस्तु है। प्रकृति के प्रति इस दार्शनिक दृष्टि को साहित्यिक पदावली में हम यों कहेंगे कि प्रकृति कवि के राग (रति) का एक विषय है जो मानव-निरपेक्ष अपनी एक स्वतंत्र सत्ता भी रखती है। प्रकृति के प्रति यह अनुराग जहां कवि की उच्च संस्कारिता को व्यक्त करता है, वहां यह तत्त्व उसके काव्य या साहित्य को स्फूर्ति और प्राणपोषकता भी प्रदान करता है।

प्रकृति के प्रति प्रेम जिस प्रकार आत्मदृष्टि या शिव-दृष्टि का परिणाम है, उसी प्रकार स्वयं इस प्रकृति-प्रेम का परिणाम साहित्यकार के सृजन में भी सर्वत्र देखा जा सकता है। यह प्रेम साहित्य में कवि के सूक्ष्म प्रकृति-निरीक्षण, प्रकृति-निरूपण और भाव-व्यञ्जना—तीन विशिष्ट रूपों में अभिव्यक्त होता है। इन तीनों के सबंध में चर्चा करने से पूर्व कुछ बातें कहना आवश्यक है। यह प्रकृति-प्रेम निःस्वार्थ होता है और इसके भावन, अनुशीलन या इसकी प्रगाढ़ अनुभूति के परिणामस्वरूप साहित्यकार मानव और प्रकृति के गूढ़ संबंधों और उनके रहस्यों के उद्घाटन में भी उत्साहपूर्वक प्रवृत्त होने लगता है। फलतः कभी-कभी तो वह प्रवर्तमान मानव-जीवन का

आलोचक बनकर शाश्वत मानव की कल्पना आखो में सजोए हुए एक ऐसे सहानुभूति-स्निग्ध स्वर में बोलने लगता है जिससे कवि द्वारा मानव-जीवन के मूल स्वरूप के अतःसाक्षात्कार का पूरा-पूरा आश्वासन बंधता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह सत्य है कि मुख्यतः मानवीय व्यवहारों की अनुकूल या प्रतिकूल स्थितियों के कारण ही हमारी दृष्टि प्रकृति की ओर मुड़ती है। इससे मानव और मानव-जीवन ही की प्रमुखता जान पड़ेगी और प्रकृति की गौणता। दूसरे शब्दों में, निश्चय ही यह एक प्रकार की स्वार्थबद्धता या सकीर्णता मात्र कही जायेगी। मनोविज्ञान का हवाला देकर बात करनेवाले तो प्रकृति को इसी रूप में ग्रहण करना सहज-स्वाभाविक बतायेगे। पर, जिन्होंने प्रकृति को आत्मा के प्रकाशन और अद्वय आनंद की उल्लास-तरंग के रूप में ही देखने का अभ्यास किया है, कदाचित् उनकी दृष्टि ऊँची समझी जाये, क्योंकि मनस्तत्त्व (व्यक्तिगत सुख-दुःख के अनुरूप ही प्रकृति का उल्लसित या विषादयुक्त देखना मात्र) से आत्मतत्त्व (सुख और दुःख सभी में आनंद का दर्शन—शिवदृष्टि) ऊँची वस्तु है।

अवश्य ही प्रसाद ने प्रकृति को उद्दीपन रूप में भी स्वीकार कर यथार्थवाद और मनोवैज्ञानिक स्वाभाविकता का सहज स्वीकार (जो 'उद्दीपन' में निहित है) किया है, किंतु प्रसाद के साहित्य में आलंबन का रूप भी अत्यंत महत्वपूर्ण है। इस रूप का प्रसाद ने कितनी पूर्णता के साथ निर्वाह किया है, यह अब हम देखने का प्रयत्न करेंगे।

प्रकृति के प्रति प्रसाद के प्रेम की गहराई का अनुमान लगाने के लिए उसका निम्न शीर्षको के अतर्गत विचार समीचीन होगा (1) प्रकृति का वस्तु-प्रसार उसके पदार्थों का वैविध्य-वैचित्र्य, (2) वर्ण-वैचित्र्य, (3) गंध, (4) ध्वनि, (5) गतिविधि, (6) चित्रण-वर्णन, तथा (7) प्रकृति प्रेम व भाव-व्यजना।

प्रकृति के प्रति कवि के सच्चे अनुराग का एक प्रमुख लक्षण यह है कि उसकी सत्ता के प्रसार को आख खोलकर कितना देखा गया है। इसी से हम कवि के आत्म-प्रसार का परिचय भी पा सकते हैं। स्पष्टता के लिए, चराचरव्यापी प्रकृति को हम आकाश, पृथ्वी और जल—इन तीनों भागों में बांट सकते हैं। इन तीनों क्षेत्रों में जितना भी रूपों का वैविध्य-वैचित्र्य देखने में आता है, वह सभी प्रसाद के दृष्टिपथ में आया है।

ऋतुएँ प्रसाद ने ग्रीष्म,⁹⁸ वर्षा,⁹⁹ शरद,¹⁰⁰ शिशिर,¹⁰¹ हेमंत,¹⁰² वसंत¹⁰³—इन सब ऋतुओं का वर्णन, साकेतिक (विशेषतः कहानियों में) व विस्तृत—दोनों रूपों में किया है। और भी आगे जाकर लेखक ने दिन-रात्रि के विशेष प्रहरों—प्रभात,¹⁰⁴ दोहपहर,¹⁰⁵ संध्या,¹⁰⁶ निशीथ¹⁰⁷ आदि का भी निकटदर्शितासूचक वर्णन किया है। गोधूलि की धूप,¹⁰⁸ पहाड़ी आकाश की संध्या,¹⁰⁹ सर्दी की रात,¹¹⁰ वसंत की संध्या,¹¹¹ पतझड़,¹¹² बीतता शिशिर,¹¹³ शीत की अर्द्धरात्रि,¹¹⁴ वसंत का पवन,¹¹⁵ वसंत की मादक चादनी,¹¹⁶ पतझड़,¹¹⁷ फाल्गुन के शुक्लपक्ष की चादनी¹¹⁸ आदि के वर्णनो द्वारा कवि ने अपनी प्रकृति-विषयक-दृष्टि के विस्तार को सूचित किया है। वसंत और उसकी विविध विशिष्ट विभूतियों (चादनी, मलय पवन, पुष्प-विकास आदि) के प्रति तो प्रसाद ने सर्वत्र गहरा आकर्षण व्यक्त किया है। ऋतु-सुलभ मूल भाव-तरंग, ऋतु का मानसिक प्रभाव, उसकी स्वाभाविक सपदा (लता-वृक्ष, मेघ, कुहरा आदि), तज्जन्म सांस्कृतिक उल्लास व पर्व-आयोजना¹¹⁹—सबका निरूपण द्रष्टव्य है।

वृक्ष-लतादि : विविध वृक्षों व लताओं का भी न्यूनाधिक वर्णन या उल्लेख हुआ है—सिरस,¹²⁰ महुआ, जामुन, नीम,¹²⁰ इमली,¹²¹ मुचकुंद,¹²² बकुल,¹²³ अखरोट,¹²⁴

शाल्मली,¹²⁵ तमाल,¹²⁶ चीड़,¹²⁷ धव, अशोक, देवदारु,¹²⁸ तून,¹²⁹ साल,¹³⁰ अश्वत्थ,¹³¹ नारगी,¹³² कदब,¹³³ मौलसिरी,¹³⁴ धुमची, सतावर, करज,¹³⁵ मालती,¹³⁶ चमेली,¹³⁷ सेवती,¹³⁸ माधवी,¹³⁹ वेतस,¹⁴⁰ द्राक्षा¹⁴¹ आदि की लताएँ व करील की झाड़ी¹⁴² भी विस्मृत नहीं हुई हैं।

पुष्प फूलों में जवाकुसुम,¹⁴³ कमल,¹⁴⁴ मालती मुकुल,¹⁴⁵ कदब,¹⁴⁶ कुमुद,¹⁴⁷ रजनीगंधा,¹⁴⁸ कुरबक,¹⁴⁹ पारिजात,¹⁵⁰ जाती, कुद, मदार, चपक, नवमल्लिका, कर्णिकार,¹⁵¹ किशुक,¹⁵² सिरस सुमन¹⁵³ उल्लिखित हुए हैं।

पक्षी पक्षियों में सुर्खाब, कोयल,¹⁵⁴ मयूरी,¹⁵⁵ बुलबुल,¹⁵⁶ राजहंस,¹⁵⁷ खजन¹⁵⁸ व चातक¹⁵⁹ विशेष उल्लेख्य हैं।

समुद्र प्रसाद ने अनेक स्थानों पर समुद्र का भी रसात्मक व सश्लिष्ट वर्णन किया है।¹⁶⁰ समुद्र के शात¹⁶² और उग्र¹⁶³ दोनों ही रूपों का सजीव वर्णन हुआ है। समुद्र के वर्णन में जल-प्रसार, लहरो की गतिविधि, सध्या-उषा के नेत्र रजक वर्णों के प्रसार व सूर्य-चंद्र की किरणों की क्रीड़ा पर भी लेखक की मार्मिक दृष्टि गयी है।

आकाश प्रसाद ने यथास्थान आकाश के सौंदर्य का भी वर्णन किया है। 'तारक खचित नीला अबर' प्रसाद को बहुत प्रिय है।¹⁶³ कामायनी,¹⁶⁴ लहर,¹⁶⁵ व 'ग्रामगीत' कहानी में यह विशेषतः द्रष्टव्य है।

पहाड़ पहाड़ और तत्संबंधी विभिन्न दृश्यों के सौंदर्य का भी चित्रण कवि ने अनेक स्थानों पर किया है।¹⁶⁶ 'बिसातो' कहानी में पहाड़ी आकाश की सध्या, ककाल¹⁶⁷ में पहाड़ी प्रदेश की बरसाती चादनी तथा 'कामायनी' में हिमालय के प्रभात, सध्या, चादनी आदि का मनोरम वर्णन हुआ है।

मरुस्थल कहीं-कहीं मरुस्थल का वर्णन भी मिलता है। प्रचंड गरमी के कारण मरुभूमि की रेत की धू-धू की लहरों¹⁶⁸ और वहा की चादनी के सौंदर्य पर भी कवि की दृष्टि गयी है।¹⁶⁹

विविध इसके अतिरिक्त लता-वृक्षों की ठंडी छाया,¹⁷⁰ अमराइया,¹⁷¹ साल के जगल,¹⁷² नारियल के कुज,¹⁷³ सुपारी के घने कुज,¹⁷⁴ दाख के कुज,¹⁷⁵ चमेली के कुज,¹⁷⁶ कदब-कानन,¹⁷⁷ उजली धूप,¹⁷⁸ रसीली चादनी,¹⁷⁹ छायापथ,¹⁸⁰ कमलगट्टे,¹⁸¹ जौ की बाले,¹⁸² बनबेर¹⁸³ जैसी वस्तुओं के प्रति भी अनुराग व्यक्त हुआ है।

वर्ण-वैचित्र्य रूपों और आकारों के साथ ही वर्णों का वैचित्र्य भी सर्वत्र देखने में आता है। प्रमुख सात रंगों का देखना ही पूर्ण वर्ण-दृष्टि का परिचायक नहीं। इन सात रंगों के गुणात्मक मिश्रण से न जाने कितने हल्के-गाढ़े रंग तैयार होते हैं, जिन्हें चारों ओर क्षण-क्षण बनते-बिगड़ते देखना सजग द्रष्टाओं का ही कार्य है। इसके साथ ही वर्ण-विरोध व वर्ण-मेल की भी एक दृष्टि होती है जो प्रसाद के पास है। उन्होंने इस दिशा में गहरी सजगता दिखायी है।

प्रसाद की वर्ण-भावना का परिचय निम्नलिखित उदाहरणों से मिलता है - नील,¹⁸⁴ नीलोज्ज्वल,¹⁸⁵ नील धवल,¹⁸⁶ नील लोहित,¹⁸⁷ आसमानी,¹⁸⁸ धानी,¹⁸⁹ चपई,¹⁹⁰ खसखसी,¹⁹¹ पीला,¹⁹² धुधला पीला,¹⁹³ नारंगी,¹⁹⁴ पिंगल,¹⁹⁵ हेमाभ,¹⁹⁶ भूरा,¹⁹⁷ सुनहला,¹⁹⁸ सतरे-सा,¹⁹⁹ काषाय,²⁰⁰ गुलाबी,²⁰¹ फीरोजी,²⁰² अरुण,²⁰³ लाल,²⁰⁴ अरुण

नील,²⁰⁵ कथई,²⁰⁶ गैरिक,²⁰⁷ धुआसा,²⁰⁸ अधकार-रजित,²⁰⁹ धुधला,²¹⁰ कृष्ण,²¹¹ सुर्मई,²¹² धूसर,²¹³ मलिनाभ,²¹⁴ तरल पारद-सा,²¹⁵ हरित,²¹⁶ हरा-भरा अधकार,²¹⁷ गौरहरा,²¹⁸ हरियाली की छाया-सा,²¹⁹ नील सित पीत आरक्तम,²²⁰ सुरधनुरजित,²²¹ मुक्ता की सिग्ध छायावली,²²² मरकत की वेदी पर हीरे के पानी जैसा,²²³ धवल,²²⁴ रजताभ,²²⁵ उजला²²⁶ आदि ।

प्रसाद ने कहीं-कहीं भावना, देश, वृत्ति आदि को भी वर्ण प्रदान किया है—यथा, अरुण विलास,²²⁷ अरुण यह मधुमय देश हमारा,²²⁸ उनका उन्माद सुनहला²²⁹ आदि ।
'कामायनी',²³⁰ 'एक घूट',²³¹ 'कानन-कुसुम',²³² 'तितली',²³³ 'ककाल',²³⁴ 'चित्राधार'²³⁵ तथा अनेक कहानियों में (चक्रवर्ती का स्तभ, बनजारा, रूप की छाया) प्रसाद की वर्ण-भावना खूब खिली है । 'सध्या की घनमाला के रंगों की छोट' में सब रंग समाविष्ट है ।

गंध-वेदना वर्णों के अतिरिक्त घ्राणेंद्रिय के विषय गंध के प्रति भी सवेदनशील कवि अथवा माहित्यकार बड़े सजग रहते हैं । नेत्र और कान के अतिरिक्त अन्य इन्द्रियो (घ्राण, जिह्वा व त्वक्) से सबधित विषयों की प्रायः उपेक्षा की जाती है, किंतु भावानुभूति के सप्रेषण की सुभरता या पूर्णता की दृष्टि से ये आवश्यक हैं कि अनुभव का यथातथ्य बोध सहृदय को कराया जाये । इस दृष्टि से गंध की व्यञ्जना भी महत्त्वपूर्ण समझी जा सकती है ।

प्रसाद गंध के प्रति पर्याप्त सजग है । भीनी सुगंध,²³⁶ भीनी महक,²³⁷ सुगंधरा की मधुर गंध,²³⁸ सेवार काई की गंध,²³⁹ मधु की धारा की जाली बुनती इदीवर की गंध,²⁴⁰ शिरीष सुमन की गंध,²⁴¹ नीबू के फूल और आमों की मजरियो की सुगंध,²⁴² वनस्पतियों की सुगंध,²⁴³ उर्वरा भूमि से उठती सौंधी बास,²⁴⁴ जीवन के मधुमय विश्वास को प्रेरित करते अचल की सुगंध,²⁴⁵ पागल कर देनेवाली सुगंध,²⁴⁶ अपनी ही काया की मृदु गंध,²⁴⁷ यौवन की सुगंध,²⁴⁸ निश्वासों की सुगंध,²⁴⁹ सुरभित निश्वास²⁵⁰ आदि द्वारा प्रसाद की गंध-भावना की गहराई व्यक्त हुई है ।

ध्वनि-सवेदना इसी प्रकार प्रकृति के क्षेत्र में सुनायी पड़नेवाली विविध ध्वनियाँ भी कवि को आकृष्ट करती हैं । चातक, मयूर, मेघ, भृंग, झींगुर, वर्षा आदि की नाना प्रकार की ध्वनियाँ होती हैं, जिनका स्वरूप और प्रभाव एक-दूसरे से पृथक् होता है । इन ध्वनियों के प्रति भी प्रसाद ने अनुराग व्यक्त किया है ।

गति-व्यापार प्रकृति में प्रतिक्षण चारों ओर स्वाभाविक क्रिया-व्यापार चलते रहते हैं—मेघों का रलकना, पत्तियों का हिलना, लहरों का थिरकना, सूर्योदय या सूर्यास्त की लालिमा का फैलना, दूर्वा का स्पदन, किरणों की जल-क्रीड़ा आदि । सजग नेत्र कवि दत्तचित्त होकर इन सूक्ष्म मौन व्यापारों का पर्यवेक्षण करते हैं । प्रसाद ने इसका भी अनेक स्थलों पर अच्छा परिचय दिया है । प्रसाद का एक लघु गतिचित्र यहाँ असंगत न होगा—

“क्षितिज में नील जलधि और व्योम का चुबन हो रहा है । शांत प्रदेश में शोभा की लहरियाँ उठ रही हैं । गोधूली का करुण प्रतिबिंब, बेला की बालुकामयी भूमि पर दिगंत की प्रतीक्षा का आवाहन कर रहा है ।

“नारिकेल के निभृत कुजों में समुद्र का समीर अपना नीड खोज रहा था, सूर्य लज्जा या क्रोध से नहीं, अनुराग से लाल, किरणों से शून्य, अनंत रसनिधि में डूबना चाहता है । लहरियाँ हट जाती हैं । अभी डूबने का समय नहीं है, खेल चल रहा है ।”

प्रकृति के उपर्युक्त अध्ययन के बीच दो बातें विशेष महत्त्व की दिखायी पड़ेगी। प्रसाद ने प्रकृति के केवल कोमल, मधुर, उज्ज्वल व भव्य पक्षों को ही नहीं लिया है (यद्यपि उसकी प्रचुरता इतनी है कि आचार्य शुक्ल ने उस प्राचुर्य को 'मधुचर्या' कहकर सकेतिन किया है) अपितु कठोर, परुष, अनगढ़, सामान्य, भेदम और रूखे रूपों पर भी स्नेह की दृष्टि डाली है।

भाव-व्यजना कवि का प्रकृति-प्रेम प्रकृति के प्रति भाव-व्यजना के रूप में अपने को अभिव्यक्त करता है। प्रकृति के प्रति स्वतंत्र प्रेम की व्यजना के अनेक गूढ़ उद्गार भी प्रसाद-साहित्य में मिलते हैं जो दो रूपों में हैं—(1) गीति-काव्य अथवा मुक्तक काव्य में कवि के निज उद्गारों के रूप में, और (2) कवि-निबद्ध पात्रों के उद्गारों के रूप में मानव के सुख-दुःख की भावना से सर्वथा असंपृक्त प्रकृति के प्रति सहज या उच्छल प्रेम की व्यजना भी कही-कही दिखायी पड़ती है।²⁵¹ पर प्रकृति के प्रति मानव-निरपेक्ष रूप में उस गूढ़ हुलास²⁵² की व्यजना कम ही दिखायी पड़ती है जो प्रकृति पर बौद्धिक या दार्शनिक दृष्टि डाले बिना ही अपने आदिम नैसर्गिक रूप में मानव-हृदय या कवि को अनुभूत होता है। हा, प्रसाद के अनेक पात्र अवश्य प्रकृति के प्रति अपने आदिम उल्लास को प्रदर्शित करते हैं। प्रेमानंद परिव्राजक होकर प्रकृति का दर्शन करने की अभिलाषा करता है।²⁵³ विशाख वनस्थली को 'मधुरिमायमी' कहता है। वह कहता है—“हम लोग क्या सदैव इसी तरह प्रकृति की सुंदर भ्रूभगी देखते जीवन व्यतीत कर सकेंगे।”²⁵⁴ एक और स्थान पर वह कहता है—“हिमवान की बहुत-सी सुरक्षित गुफाएँ हैं, प्रकृति के आश्रय में वही सुख से रहेंगे।”²⁵⁵ इसी प्रकार कर्नेलिया,²⁵⁶ जनमेजय,²⁵⁷ मणिमाला,²⁵⁸ मधूलिका,²⁵⁹ मिहिरदेव,²⁶⁰ यमुना,²⁶¹ गाला,²⁶² देवगुप्त,²⁶³ कामना,²⁶⁴ विवेक,²⁶⁵ सतोष,²⁶⁶ विशाख,²⁶⁷ नरदेव,²⁶⁸ मधुवन,²⁶⁹ साजन²⁷⁰ आदि पात्र अपने प्रकृति-निरिक्षण व क्रिया-व्यवहार द्वारा अपना गंभीर या उच्छल प्रकृति-प्रेम व्यक्त करते हैं। अनेक स्थलों पर जीवन के व्यावहारिक कष्टों के बीच भी पात्रों का प्रकृति-प्रेम उनकी स्मृतियों में जीवित रहता है, यह अनुराग ही उनके जीवन का गुप्त सबल बनकर उन्हें थामे रहता है।²⁷¹

यह तो पहले कहा ही जा चुका है कि प्रकृति के प्रति मुक्त उल्लास की गहरी व्यजना ग्राम-खेतों में होनेवाले सामाजिक पर्वों-उत्सवों के वर्णनों के बीच हुई है।

वर्णन और चित्रण दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि प्रकृति का आलंबनगत वर्णन तीन प्रकार का दिखायी पड़ता है—(1) संश्लिष्ट, विशद व धाराप्रवाह वर्णन, (2) प्रकृति के एक लघु दृश्य या दृश्य-खंड का अलंकृत वर्णन, तथा (3) अपेक्षाकृत लघु सीमा में तूलिका-कौशल का प्रदर्शक महीन चित्रण। प्रथम के अतर्गत प्रकृति के गत्यात्मक सौंदर्य का वर्णन लिया जा सकता है—यथा, 'कामायनी' के प्रथम सर्ग में प्रलय का वर्णन। द्वितीय (अलंकृत) के अतर्गत प्रकृति के वे चटकीले चित्र लिये जा सकते हैं जो अलंकृत भाषा के जडाऊ काम की दृष्टि से अभिराम हैं।²⁷² तृतीय प्रकार के चित्र वे हैं जो निरलंकृत रूप में शुद्ध या यथार्थमूलक तूलिका-चित्रण प्रस्तुत करते हैं।

उद्दीपन

आश्रय के मन में आलंबन के सहारे जगे हुए भावों को उद्दीप्त कर देनेवाली सामग्री को

उद्दीपन कहते हैं। आचार्यों ने प्रकृति को काव्य में शृंगार रस के उद्दीपन के रूप में ही स्वीकृति दी है, जो (आलबन रूप में प्रयुक्त प्रकृति से सबधित विचारणा को अपने स्थान पर ठीक मानते हुए) मनोवैज्ञानिक दृष्टि से सर्वथा उपयुक्त ही है। इसमें कोई सदेह नहीं कि विरह-मिलन की मनोदशा में प्रकृति द्वारा भावों का उद्दीपन अत्यंत स्वाभाविक होता है। आचार्य शुक्ल की इस धारणा का हार्दिक समर्थन करते हुए भी प्रकृति को शृंगार का उद्दीपन मात्र मानना दृष्टि-संकोच मात्र है, यह कहना भी सत्य होगा कि सामान्यतः प्रकृति का उद्दीपन के रूप में ग्रहण ही अधिक नैसर्गिक है, क्योंकि यह नित्य अनुभव व व्यवहार के धरातल का एक मनोवैज्ञानिक या प्राकृतिक सत्य है। हा, जब वर काव्य में केवल रूढिबद्ध या यात्रिक रूप में ही आने लगता है तो अवश्य ही प्रभावशून्य हो जाता है।

प्रसाद ने सुख व दुःख दोनों ही मनस्थितियों में प्रकृति का सहज मानवीय धरातल पर ग्रहण किया है, और अत्यंत मार्मिकता के साथ। दो उदाहरण पर्याप्त होंगे—

इस हमारे प्रिय के मिलन से, स्वर्ग आकर मेदिनी से मिल रहा,
कोकिलों का स्वर विपची नाद भी, चंद्रिका मलयज पवन, मकरद औ
मधुप माधविकाकुसुम से कुंज में, मिल रहे, सब साज मिलकर बज रहे—

—झरना 'मिलन' कविता

ये सब स्फुलिग हैं मेरी इस ज्वालामयी जलन के
कुछ शेष चिह्न हैं केवल मेरे उस महामिलन के। + +
बुलबुले सिंधु के फूटे नक्षत्र-मालिका टूटी,
नभ, मुक्त-कुतला धरणी दिखलायी देती लूटी।

—आसू

'आसू' में उद्दीपन के रूप में प्रकृति का उपयोग आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र के मत में 'विलक्षण' है। "प्रसादजी ने तादात्म्य की ऐसी मार्मिक अनुभूति भी सामने रखी है जिससे विरही प्रकृति को कष्टप्रद न पाकर अपनी दशा के मेल में पाता है।" ²⁷³ आचार्यजी का कथन है कि प्रकृति नायक-नायिका की वियोग-जन्य दुःखावस्था में ही उद्दीपन का काम करे, ऐसी बात नहीं। यदि कवि (या नायक-नायिका) और प्रकृति दोनों एक ही भाव में मग्न हैं तो भी भाव-साम्य व सहानुभूति के तादात्म्य की वह अनुभूति विरह में विषाद के उद्दीपन का काम करेगी। तात्पर्य यह है कि प्रकृति के साथ दुःख में भी तादात्म्य की अनुभूति होती है। यही विलक्षणता है। ²⁷⁴ 'साकेत' और 'यशोधरा' में गुप्तजी ने प्रकृति का उद्दीपनगत उपयोग इस रूप में दिखाया है।

"प्रकृति के उद्दीपनगत उपयोग के प्रसंग में आचार्य वाजपेयी जी भी प्रसाद की एक अत्यंत मार्मिक विशेषता का निर्देश करते हुए लिखते हैं—"प्रसादजी मनुष्यो के और मानवीय भावनाओं के कवि हैं। शेष प्रकृति यदि उनके लिए चैतन्य है, तो भी मनुष्य-सापेक्ष है। यह विकास-भूमि यदि सकीर्ण है, तो भी मनुष्यता के प्रति तीव्र आकर्षण से भरी हुई है। 'आसू' में प्रसाद जी ने यह निश्चित रीति से प्रकट कर दिया है कि मानवीय विरह-मिलन के इंगितों पर वे विराट् प्रकृति को भी साज सजाकर नाच नचा सकते हैं। यह शेष प्रकृति पर मनुष्यता की विजय का शङ्खनाद है। कवि जयशकर प्रसाद का प्रकर्ष यही पर है। यही प्रसादजी, प्रसादजी हैं। 'आसू' में वे, वे हैं।"

इन विशेषताओं के आलोक में हमें यह दिखायी पड़ता है कि प्रसाद जी ने 'उद्दीपन' के

क्षेत्र में भी मौलिक मूझ-बूझ का परिचय दिया। उद्दीपन का यह स्वरूप उनकी अनुभूति के गाभीर्य तथा प्रकृति की अपेक्षा मानव के महत्त्व की भावना से रूपायित हुआ है।

अलंकार-प्रतीक

अलंकार के रूप में प्रकृति का प्रयोग साहित्य-क्षेत्र में इतना व्यापक है कि उस पर किसी प्रकार के विस्तार की आवश्यकता नहीं।²⁷⁵ उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, रूपकातिशयोक्ति, निदर्शना, अन्योक्ति, दृष्टांत, उदाहरण आदि रचनाओं में उपमान रूप में गृहीत प्रकृति का पुष्कल व्यवहार होता है। प्रसाद की आरंभिक रचनाओं में उपमान रूप में गृहीत प्रकृति प्रायः रूढ रूप में ही थी, 'चित्राधार' से लेकर 'झरना' तक की रचनाओं में यह देखा जा सकता है। जैसे—“नील गगन पर कुंजर को यह सोहै घटा भारी”²⁷⁶ में माध द्वारा प्रयुक्त उपमान की पुनरावृत्ति मात्र है।

अलंकार रूप में प्रकृति मुख्यतः दो रूपों में आती है—(1) वस्तु के उल्लेख मात्र के रूप में और (2) सश्लिष्ट रूप में, व्यापार या चित्र के रूप में। प्रथम रूप में रूढ और नवीन दो प्रकार के पदार्थ आ सकते हैं। इसी प्रकार दूसरे रूप में प्रकृति के सश्लिष्ट रूप-व्यापार या चित्र रूढ अथवा मौलिक रूप में आ सकते हैं। वास्तव में नवीन, निजी या मौलिक निरीक्षण के बल पर उपमान-उपमेय के बीच के सामान्य गुण-धर्म के आधार को स्पष्ट करने वाली उपमान चित्र-मालिका में ही कवि-कल्पना या प्रतिभा वैशिष्ट्य है। कवि ने अपने अनेक उपमानों को उसी चित्र में अन्य उपमानों के लिए आगे उपमेय बनाकर एक ही स्थान पर उपमानों की दुहरी योजना का भी कौशल प्रदर्शित किया है।²⁷⁷

श्रेष्ठ काव्य ध्वनि-काव्य होता है, जहाँ कम से कम शब्दों में गभीर व रजनकारिणी बात कही जाती है। इस लक्ष्य की सिद्धि में प्रतीकों का प्रयोग बहुत सहायक होता है। यद्यपि प्रतीक जीवन व जगत् के अनेक क्षेत्रों से लिए जा सकते हैं, तथापि मार्मिक प्रतीकों का चयन कवि प्रकृति के क्षेत्र से ही करता आया है। प्रतीक शब्द अपने संकेतित पदार्थ के सब गुणों की सश्लिष्ट चेतना का वाहक होता है। गुणों का कथन करना शुद्ध विवरणात्मक मात्र होता है, मर्म-स्पर्श या मर्म-वेध, लाघव से ही अधिक साध्य होता है। फिर कवि द्वारा प्रतीक शब्दों का उपयोग जहाँ एक ओर कवि की कल्पना-शक्ति का चमत्कार व्यक्त करता है, वहाँ दूसरी ओर वह काव्य की रसाभिव्यक्ति के लिए पाठक या श्रोता का मानसिक सहयोग तथा उसकी कल्पना-शक्ति की परीक्षा लेने वाला भी होता है। इस प्रकार अर्थगर्भत्व और क्रमागत प्रयोग से संचित शक्ति के कारण प्रतीक का महत्त्व साहित्य में अक्षुण्ण है।²⁷⁸ कमल, दीपक, मीन, मेघ, लहर, आदि प्रतीक शताब्दियों के प्रयोग से विशेष गुणों के लिए रूढ हो चुके हैं, अतः कुशल कवि उन्हें प्रतीकों का, युग-जीवन के नवीन परिवेश में उनमें नवीन अर्थवत्ता भरकर नवीन ढंग से प्रयोग करते हैं। प्रतीकों का प्रयोग उपमानों के प्रयोग से आकर मार्मिक होता है। उपमान रूप में जो वस्तु आती है वह अपने गुणों के अतिरिक्त और अधिक कुछ व्यक्त नहीं करती; क्योंकि वह प्रस्तुत (उपमेय) के साम्य (सादृश्य) को साधक विश्राम ले लेती है। किंतु प्रतीकों में कल्पना और भावुकता की अतिरिक्त आवश्यकता होती है।

प्रसाद ने अनेक प्रतीकों²⁷⁹ का प्रयोग किया है—यथा, मधुच्छतु (यौवन), सूखे तिनके

(निराशापूर्ण जीर्ण विचार), कोकिल (सोदर्य, प्रेम-भावना), मलयानिल (प्रणय की मधुमयी भावना), प्राची (यौवनोदय का युग), अधकार (दुःख व निराशा), शशिकरणे (प्रणय का प्रकाश विकीर्ण करने वाली भावनाएँ), राका प्रणय के पूर्ण विकास का युग), लहर (मन की आनन्द-तरंग), झरना (अजस्र भाव-प्रवाह), रजनी (मन के विश्राम का प्रहर), शरद शर्वरी (जीवन की प्रणय वेला), पतझड़ (प्रणय की मधुर भावनाओं के ह्रास या नाश का युग) आदि।

आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र का कथन है कि, “प्रसादजी ने अलंकार-रूप में प्रकृति का उपयोग करने में माधुर्य का विशेष ध्यान रखा है। ऐसी मधुर योजना दूसरा कवि नहीं कर सका है।”²⁸⁰ आचार्य वाजपेयीजी ने भी प्रसाद के प्रतीक-विधान का वैशिष्ट्य-निर्देश करते हुए लिखा है कि, “उन्होंने अपने पूर्वयुग की कृत्रिम काल्पनिकता के स्थान पर वास्तविक आनदात्मक काव्य-प्रतीको को चुना और उन्हें ऊँची रहस्य-भूमि पर ले जाकर आध्यात्मिक काव्यधारा में मिला दिया।”²⁸¹ इस प्रकार, हम देखते हैं कि प्रकृति के प्रसंग में अलंकार व प्रतीक-विधान के क्षेत्र में भी प्रसाद ने मौलिकता या नवीनता का परिचय दिया है।

उपदेश

धार्मिक या नैतिक उपदेश, काव्य और कला की मूल प्रकृति के मेल में नहीं—हा, ‘कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे’ वाली पद्धति तो स्वीकृत है ही। साहित्यकार में जीवन की कोई मार्मिक शिक्षा या तथ्य, प्रकृति के माध्यम से या प्रकृति के उपकरणों की सहायता से, सीधे-सीधे न कहकर साकेतिक ढंग से (पात्रों के सवाद द्वारा या प्राकृतिक कार्य-व्यापार द्वारा) व्यक्त करने के लोभ का सवरण नहीं कर पाते। प्रसाद-साहित्य में अनेक स्थलों पर यह देखा जा सकता है। उदाहरणार्थ—

अपने आसू की अजलि आखों में भर क्यों पीता,

नक्षत्र पतन के क्षण में उज्ज्वल होकर जीता

—आसू

यहाँ प्रकृति के माध्यम से व कलात्मक प्रणाली से कवि ने भौतिक अवनति के समय में भी अपनी आंतरिक उज्ज्वलता को बनाये रखने की बात कही है। अन्यत्र भी ऐसे उदाहरण उपलब्ध होते हैं।²⁸²

मानवीकरण-चेतनीकरण

दर्शन और विज्ञान के क्षेत्र में प्रकृति की चेतनता व जड़ता के प्रश्न को लेकर शाश्वत सषर्ष चलता रहा है, पर भावुक कवि-हृदय तो उसे चेतन ही (चेतना का आरोप कह लीजिए) कहते आये हैं—मुख से ही नहीं, हृदय से अनुभव करके उसके साथ चेतन सत्ता का-सा ही व्यवहार करते आये हैं। कालिदास के ‘मेघदूत’ का मेघ सचेतन ही है। फिर, प्रसाद यदि अपनी शैव दृष्टि से समस्त प्रकृति को चेतन ही मानकर चले तो इसमें क्या आश्चर्य? प्रसाद की प्रकृति सजीव है। वह मानव को उसके दुःख में आश्वासन देती है, वह मानव के प्रति सहानुभूतिशीला है,²⁸³ वह दयामयी है तथा अनेक मधुर सुझाव-सकेत देती है।²⁸⁴ इतना ही नहीं गतिशील मानव जगत् की ही तरह जड़ (?) प्रकृति में भी अपना एक निजी जीवन बराबर

चलता रहता है।²⁸⁵ अपनी ही चेतना से कुरबक की कलिया क्रीड़ा करती है,²⁸⁶ लहरे अठखेलिया करती है,²⁸⁷ व लहर, गुलाब, दक्षिण पवन, अधकार, मलयानिल, रजनीगंधा सब गतिशील हैं।²⁸⁸

कवि की दृष्टि तो सर्वत्र चैतन्य का ही साक्षात्कार करती है। वह जड़ पदार्थों को चेतन बनाकर उन्हें मानवोचित क्रियाकलाप में निमग्न करके सर्वत्र चेतना और गतिशीलता का ही दर्शन कराती है। पूर्ण चैतन्य आत्मा का गुण है। काव्य में प्रकृति का मानवीकरण वस्तुतः विदेशी देने ही नहीं है। जड़ को चेतन व चेतन को जड़ के रूप में कल्पित करना हमारे प्राचीन कवि-कर्म में सम्मिलित था—

भावानचेतनानपि चेतनवच्चेतनानचेतनवत् ।

व्यवहारयति यथेष्ट सुकवि काव्ये स्वतन्त्रतया ॥

अर्थात्—“सुकवि (अपने) काव्य में अचेतन पदार्थों को भी चेतन के समान और चेतन पदार्थों को भी अचेतन के समान जैसा चाहता है वैसा व्यवहार करता है।” आचार्य विश्वेश्वर का अनुवाद।²⁸⁹

पृष्ठभूमि

मानव-जीवन, उसकी घटनाओं या उसके दैनिक कार्य-व्यापारों के महत्वाकन व स्वरूपबोध की दृष्टि से साहित्य की प्रायः सभी विधाओं में प्रकृति का पृष्ठभूमि के रूप में भी प्रचुर प्रयोग होता है। ‘पृष्ठभूमि’ शब्द से ही स्पष्ट है कि उस प्रकार से प्रयुक्त प्रकृति का प्रस्तुत जीवन-दृश्यों या घटनाओं से सीधा संबंध नहीं होता, निरूपित प्राकृतिक दृश्य-खंड अप्रत्यक्ष, निष्क्रिय व मौन रहकर मानव-जीवन या उसके क्रियाकलापों की नैतिक दार्शनिक जीवनालोचना (मानवीय क्रियाकलापों की सारासारता) या व्याख्या ध्वनित करता रहता है। निरूपित जीवन और पृष्ठभूमि के रूप में चित्रित दृश्य-खंड या तो परस्पर तीव्र विरोध भाव के व्यक्त होते हैं या पूर्ण तादात्म्य के। कवि द्वारा मनोनीत इस विरोध या साम्य का लेखक द्वारा कहीं भी स्पष्ट कथन नहीं किया जाता। वस्तुतः कथन तो पृष्ठभूमि-निर्माण की इस योजना के मूल उद्देश्य को ही नष्ट करनेवाला सिद्ध होगा। इसके विपरीत व्यंजना को लक्ष्य में रखते हुए इस प्रकार की योजना अनेक साहित्यिक सिद्धियों की उपलब्धि कराने वाली जान पड़ेगी। यह साकेतिक योजना सहृदय पाठकों की कल्पना-शक्ति को मूल से उत्तेजित कर रसानुभूति में योगदान कराने वाली है। इससे पाठकों की सहृदयता व कल्पनाशीलता की परीक्षा भी हो जाती है। इस प्रकार की पृष्ठभूमि का गंभीर उद्देश्य वही हृदयगमन कर सकता है तो उपर्युक्त साम्य-वैषम्य की मूलवर्तिनी भावना को पकड़ने में सजग-सक्षम हो। यह भी ध्यान देने की बात है कि पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का उपयोग अत्यंत सीमित रेखाओं में ही होना चाहिए, अन्यथा यदि वह आलंबनगत वर्णन या चित्रण जैसा विस्तार ग्रहण कर बैठा तो इस विषयानुपात से दृश्य-खंड की व्यक्तता मारी जायेगी। लाभ में ही इसकी विशेषता है। वस्तुतः प्रकृति का आलंबनगत प्रयोग और पृष्ठभूमिगत प्रयोग दो भिन्न निरूपण-विधाएँ हैं और यदि उन दोनों की मर्यादा हमें निभानी है तो यह आवश्यक है कि दोनों विधाओं के लिए नियत स्वतंत्र प्रभाव-विधियों को ध्यान में रखकर ही पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का उपयोग हो। पृष्ठभूमि के रूप में प्रयुक्त प्रकृति को चेतन ही मानना पड़ेगा, मानव-जीवन की

आलोचना जड़-पदार्थ कैसे कर सकता है। हा, प्रकृति चेतन तो होगी पर यह परोक्ष रहकर ही कार्य करेगी। मानव-जीवन के प्रति व्यंग्य, सहानुभूति, प्रोत्साहन, सहयोग-समर्थन आदि बाते प्रकृति के इस प्रयोग में निहित हैं। इससे स्पष्ट है कि पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का उपयोग स्रष्टा के कोशल की अपेक्षा रखता है।

प्रसाद ने अपनी सभी साहित्य-विधाओं में मानव भावनाओं व घटनाओं की पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति का भरपूर उपयोग किया है।²⁹⁰

वातावरण

वातावरण-निर्माण के रूप में प्रकृति का उपयोग वहा देखा जाता है जहा प्रकृति का भाव-निरपेक्ष यथातथ्य वर्णन करके छोड़ दिया जाये, या प्रकृति एक शक्तिशाली सत्ता बनकर, मानव-चरित्र को प्रभावित व निर्मित करती हुई निरूपित की जाये। जिस प्रकार भौतिक जीवन में भौगोलिक वातावरण का मानव-चरित्र पर प्रभाव पड़ता है, उसी प्रकार साहित्य में भी पात्रों के चरित्र को प्रकृति रूपाकृत करती है। प्रसाद के नाटकों, उपन्यासों व कहानियों में हम अनेक ऐसे पात्रों को देखते हैं जो प्राकृतिक परिवेश में वन्य कुसुम-से खिलते हैं और जिनकी मूल चारित्रिक विशेषताएँ—स्वच्छदता, सरलता, मुक्ति-प्रेम, अलहडता, सहानुभूति—प्रकृति का ही मुक्तहस्त दान है। गाला (ककाल), किन्नरी (हिमालय का पथिक), तितली, मधुवन, रमला ('रमला' कहानी), मधूलिका (पुरस्कार) व 'कामना' के अनेक पात्र (जैसे करुणा, वनलक्ष्मी) वड्सर्वर्ध के पात्रों की तरह अपने चारों ओर के प्राकृतिक वातावरण की ही उपज हैं। वस्तुतः प्रकृति के प्रसंग में वातावरण या वातावरण-निर्माण की इसके अतिरिक्त और कोई अन्य उपयोगिता कल्पित करना भी कठिन है, क्योंकि पात्र अथवा चरित्र की कल्पना से शून्य प्राकृतिक पदार्थों का उल्लेख करके यों ही कुछ वातावरण की सृष्टि कर देना तो निरर्थकता ही है। यदि प्रकृति के विविध उपयोगों में से एक उपयोग वातावरण भी है तो इस उपयोग की सार्थकता पात्रों के चरित्र-निर्माण के सदर्भ में ही हृदयगम हो सकती है। प्रकृति का वातावरण भौगोलिक परिस्थितियों के अनुरूप ही होता है। पहाड़ी, मैदानी, मरुस्थली, समुद्री प्रदेश, पात्रों के चरित्र को अपनी प्रादेशिक विशेषताओं के अनुरूप ही चरित्र व व्यक्तित्व के साचे में ढालते हैं।²⁹¹

मानव व प्रकृति की तुलना

प्रसाद ने प्रकृति का उपयोग एक अन्य रूप में भी किया है जो मानव और प्रकृति की आकृति-प्रकृतिगत तुलना पर आधारित होकर तत्त्वतः सांस्कृतिक है। व्यक्ति और समाज के सब प्रयत्नों का अंतिम लक्ष्य पृथ्वी पर मानव का सच्चा सुख ही है, इसमें सभ्यत कोई विप्रतिपत्ति नहीं। पर त्रिगुणों का पुज मानव अतत तो अपनी प्रकृति के गुणों से ही परिचालित होता है, अतः राजसिकता व तामसिकता की प्रमुखता या अतिरेक से व्यावहारिक जीवन में वह अपनी प्रकृति में निहित परम सत्त्व को स्थायी रूप से प्राप्त नहीं कर पाता—हा, काव्यानुभव में अवश्य उसके उद्रेक से वह अखंड रस का अनुभव कर सकता है। एक ओर कवि मानव-जीवन की विषम व करुण गति देखता है और दूसरी ओर वह अपने चारों ओर प्रकृति का एक ऐसा प्रसार देखता है, जहा प्रायः नित-नवीनता, नियमितता, व्यवस्था, मुक्ति,

उल्लास व आत्मिक शांति है। कवि मानव होने के नाते स्वभावतः एक अनुकरणशील या तुलनाप्रिय प्राणी है, अतः प्रकृति में व्यंजित इन गुणों को मानव-समाज व जीवन में भी उतारकर देखना चाहता है (अवश्य ही प्रकृति में चाहे कठोरता, प्रचंडता, नाश व निर्दयता भी हैं)। रमणीय प्रकृति पर मुग्ध होकर वह प्रकृति के जीवन को ही आदर्श या सुखी मानव-जीवन के स्वरूप का सच्चा आधार मान लेता है। पर तुलना की प्रथम दृष्टि में ही वह देखता है कि विषमता तो कितनी गहन है। एक ओर तो मुक्ति और आह्लाद का अतलात सिंधु और उधर मानव-जीवन में सर्वत्र अशांति, दुःख-दारिद्र्य, स्पर्द्धा-संवर्ष, युद्ध, हिंसा, रक्तपात, कुचक्र और प्रतारणा। कवि स्पष्ट कहता है—

नील नभ में शोभन विस्तार, प्रकृति है सुंदर, परम उदार।

नर हृदय, परिमित, पूरित स्वार्थ, बात जचती कुछ नहीं यथार्थ ॥ —झरना

निरीक्षण पर आधारित भावना की इस मनोभूमि पर पहुँचकर खिन्नता के स्वर में कवि शोक और पश्चात्ताप के उद्गार व्यक्त कर उठता है—

तुम तो अविरत चले जा रहे हो कही, तुम्हें सुधार ये दृश्य दिखाते हैं नहीं।

शरद-शर्वरी ! शिशिर प्रभजन-वेग में, चलना है अविराम तुम्हें उद्वेग में ॥²⁹²

इन पंक्तियों में जो मानव की गति व उसके जीवन की विडंबना, विवशता व प्रकृति की सहज-सनातन आनंदप्रदायकता व्यक्त हुई है, वह उसकी गहरी सांस्कृतिक चिंता की द्योतक है। ध्यान देने पर दिखायी पड़ेगा कि यह कोरा भावोद्गार ही नहीं है, इसके पीछे मानव-भाग्य की चरम परिणति की गहन चिंता से आपूर्ण विशाल समुद्र-सा एक सच्चा कवि-हृदय धड़क रहा है। सकेतात्मक शैली में मानव-जीवन की यह सही व्याख्या और परोक्ष रूप में मंगल के विधान का प्रयत्न प्रकृति के माध्यम से ही संभव हो सका है। और यही कवि की एक सांस्कृतिक देन है।

सामान्य जीवन-तथ्यों की व्यंजना

प्रसाद ने अनेक गहन भावों, विचारों व मार्मिक परिस्थितियों को सीधे-सीधे व्यक्त न कर प्रायः प्रकृति की भाषा में ही व्यक्त किया है। इस प्रकार की अभिव्यक्ति से भाव-विचार और परिस्थितियाँ अधिक स्पष्ट व सजीव होकर प्रकट हुई हैं। प्रसाद-साहित्य में प्रकृति का इस रूप में पुष्कल प्रयोग मिलेगा।

कवि सदा भाव की भाषा में ही बोलता है। और इस भाषा के लिए सबसे सशक्त साधन हैं प्रकृति के पदार्थ व व्यापार। कवि का कथ्य अपने प्रभाव में अचूक रहना चाहिए। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिए उसे प्रकृति की पदावली पर पूरा-पूरा भरोसा रहता है। भाव-व्यंजना²⁹³ के लिए प्रकृति के रूप-व्यापारों का माध्यम के रूप में उपयोग तो सर्वत्र होता ही है, उसमें कोई नवीनता नहीं। किंतु, जीवन-विषयक सामान्य तथ्यों की व्यंजना के लिए भी वह प्रकृति के ही सिक्कों का उपयोग करता है। इस प्रकार कवि सभ्यता-संबंधी तथ्यों को भी प्रकृति की भाषा देता है।²⁹⁴ उदाहरणार्थ यौवनारंभ, अतीत स्मृति की मादकता, भाग्य की स्थिति, राष्ट्रीय जागरण की भावना आदि को भी कवि प्रकृति के माध्यम से ही व्यक्त करता है।²⁹⁵ तथ्य-व्यंजना के लिए भी जो कवि प्रकृति का ही माध्यम ग्रहण करे, यदि वह आध्यात्मिक आनंद जैसी गहन भावना की अभिव्यक्ति के लिए

भी वस्तु का समस्त प्रसार (मधुचर्या की सीमा तक) ही नियोजित कर ले, तो क्या आश्चर्य? ²⁹⁶

रहस्य व अध्यात्म की अभिव्यक्ति

प्रकृति के प्रमग मे 'दर्शन', 'रहस्य' व 'अध्यात्म' आदि पदावली का प्रचुर किंतु प्रायः शिथिल प्रयोग होता है। प्रसाद में इस पदावली द्वारा संकेतित वस्तु का आकलन करने के लिए सर्वप्रथम उक्त तीनों क्षेत्रों का स्पष्ट पार्थक्य-ज्ञान उपयोगी होगा। 'दर्शन' का अर्थ है—देखना, बाह्य और आंतरिक नेत्र (मन) के सम्मिलित योग द्वारा यथार्थ को देखने की सामान्य सज्ञा 'दर्शन' है। जो कुछ आखों के लिए प्रत्यक्ष है, उसके अतिरिक्त भी, दृश्य जगत् के परे, एक ऐसी सत्ता है जिसके अस्तित्व का अनुमान तो होता है पर जो प्रत्यक्षतः दिखायी नहीं देती। उस सत्ता का साक्षात्कार करने के लिए भावुक और जिज्ञासु व्यक्ति उत्कण्ठित रहते हैं। इस 'दर्शन' या देखने के दो विशाल क्षेत्र हैं—रहस्य का क्षेत्र और अध्यात्म का क्षेत्र। रहस्य का बीज है—जिज्ञासा। जिज्ञासा के प्रबल होने पर ही अभीप्सित वस्तु का दर्शन संभव है। अतः हम विकास-क्रम में रहस्य को पहले और अध्यात्म को उसके पश्चात् रख सकते हैं—संभव है कि जिज्ञासा और तत्त्वबोधजन्य तृप्ति की प्रक्रिया साथ-साथ भी चलती हो। जब तक अनुसंधेय वस्तु एक रहस्य मात्र बनी रहती है तब तक द्रष्टा या अनुसंधाता प्रायः बौद्धिक जिज्ञासा के स्तर पर ही बना रहता है। जिज्ञासा बुद्धि का व्यापार है और बुद्धि सीमित व जड़ कही गयी है। जब तक उसे चैतन्य आत्मा का प्रकाश प्राप्त न हो तब तक बुद्धि में चेतना-माद्य व तत्त्व की अनवगति का सूचक चाचल्य ही रहता है। बुद्धि जितनी ही निर्मल होगी, आत्मा का प्रकाश उस पर उतना ही उज्ज्वल प्रतिबिम्बित होगा। पर सामान्यतः बुद्धि भेद-विग्रह उपजाकर जीव को आनंद से दूर ही रखती है, अतः वह जड़ कही गयी है। रहस्य-भावना की स्थिति में जिज्ञासा, आकुलता, उत्कण्ठा आदि वृत्तियाँ प्रवर्तमान रहती हैं। स्पष्ट है कि अखंड आनंद की दृष्टि से यह स्थिति अधिक काम्य नहीं। यह हमारी आध्यात्मिक यात्रा का एक आवश्यक पड़ाव मात्र ही है। अन्वेषणशील आत्मा इस भूमि पर अपने चिर वरेण्य को अभी प्राप्त नहीं कर पायी रहती।

विकास-क्रम में इससे ऊपर अध्यात्म का क्षेत्र है। आत्मा बुद्धि से सूक्ष्म, उच्चतर व स्थायी सत्ता कही गयी है। इस भूमि पर चित्तवृत्तियाँ आत्मा में विश्रांत हो जाती हैं। यही सविद-विश्रान्ति है। आनंद की अनुभूति का यही क्षेत्र है क्योंकि यहाँ हृदय-ग्रंथि का भेदन हो जाता है, सर्वसंशयो का छेदन हो जाता है, सब कर्मों का क्षय हो जाता है और प्रकाश के पारावार का दर्शन होता है। रहस्य-भावना की स्थिति में जो अस्थिरता, अनिश्चयात्मकता तथा आकुलता थी, उन सबका यहाँ पूर्ण उपशमन हो जाता है।

अपने शुद्ध रूप में रहस्यवाद सृष्टि के मूल एकत्व रूप सत्य के शोध की दृष्टि से, सृष्टि की मूल सत्ता के प्रति एक तीव्र बौद्धिक जिज्ञासा-मात्र है। पर साहित्य में भी उसका इतना महत्त्व है कि उसका गंभीर अनुशीलनकर्ता इस पक्ष की उपेक्षा नहीं कर सकता। ²⁹⁷ पर यही जिज्ञासा जब शुद्ध दर्शन या हठयोग (साधना) की भूमि से भावना के क्षेत्र में संक्रमण कर (जायसी की तरह) प्रकृति के माध्यम से ज्ञाक उठती है तो समस्त प्रकृति सौंदर्यवान् होने के साथ ही परम रहस्यमयी (किसी अमर सौंदर्यसत्ता की प्रकाशिका या वाहिनी) होकर दिव्य

आभा मे विमडित हो उठती है। अडरहिल तो यहा तक कहते हैं कि सृष्टि का रहस्य ही वास्तव मे उसने जाना है जिसने प्रकृति से प्रेम किया है।²⁹⁸

प्रसाद ने रहस्य और अध्यात्म भावना की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति का उपयोग किया है। 'कामायनी' के मनु जिज्ञासा करते है—

महानील इस परम व्योम में, अतरिक्ष में ज्योतिर्मान,

ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण किसका करते से सधान।

छिप जाते हैं और निकलते आकर्षण में खिचे हुए,

तूण वीरुध लहलहे हो रहे किसके रस से सिंचे हुए ? —आशा सर्ग

मनु की जिज्ञासा रहस्यभूमि की है। मनु अतिम तत्त्व को अभी समझ नहीं पाये हैं, क्योंकि उनमें परिस्थितिजन्य क्षोभ, अवसाद व क्लान्ति भरी हुई है। अन्यत्र भी रहस्य-भावना के विशिष्ट स्थल हैं। कवि कहता है कि प्रकृति के मन मे एक गुप्त भाव है—“प्रकृति मनोगत भाव सदृश जो गुप्त, यह, कैसा दुखदायक है ? हा, बस ठीक है।”²⁹⁹ पक्षी कोई रहस्यमय सकेत करते रहते है।³⁰⁰ आकाश का नीला पर्दा रहस्यमय है।³⁰¹ प्रकृति का रहस्यमय महाभिनय चलता रहता है।³⁰² कही कोई एक रहस्य का लोक है।³⁰³ प्रकृति दार्शनिकता का आधार है। वह ऐसी चिर निगूढ सत्ता है कि उसके प्रति मन में अनेक जिज्ञासाएँ, प्रश्न, कुतूहल आदि उत्पन्न होते हैं।³⁰⁴ प्रकृति अनेक रहस्य-कल्पनाएँ हममें जाग्रत करती रहती है।³⁰⁵ प्रकृति मानव व पक्षी के द्वारा पृथ्वी के प्राणियों को किसी प्रेम-शांति के लोक का नीरव-मधुर संदेश देती रहती है।³⁰⁶

मनु, सुदर्शन (समुद्र-सतरण), बिंबसार, 'हिमालय का पथिक' साजन ('रमला' कहानी) व 'प्रलय' कहानी के नायक के माध्यम से प्रसाद मानो अपनी ही प्रकृतिगत रहस्य-भावना व्यक्त करते हैं।

आत्मतत्त्व की प्राप्तिजन्य आनंद की अभिव्यक्ति भी 'कामायनी' में प्रकृति के माध्यम से हुई है—

रश्मिया बनी अप्सरियाँ अतरिक्ष में नचती थी,

परिमल का कन कन लेकर निज रगमच रचती थी।

मासल सी आज हुई थी हिमवती प्रकृति पाषाणी,

उस लास रास में विह्वल थी हँसती-सी कल्याणी। —आनंद सर्ग

मनु के आनंद की यह अभिव्यक्ति तब हुई है जब वे श्रद्धा की सहायता से समरसता की अवस्था को प्राप्त कर चुके है। प्रसाद आनंदवादी हैं। आनंद की स्थिति में पाप-ताप, द्वन्द्व-विग्रह आदि कुछ नहीं रहते। निश्चय ही यह स्थिति रहस्य की स्थिति से उच्चतर है। मनु की सब जिज्ञासाओं की शांति मे हम मानो प्रसाद की ही अपनी जिज्ञासा-शांति को देखते हैं। कहने का आशय यह है कि प्रसाद, प्रकृति के सदर्थ में जिज्ञासा के बौद्धिक धरातल को छोड़कर ऊपर उठे है अन्यथा आनंदवाद की स्थापना की सगति किस प्रकार बैठेगी ? आनंद और जिज्ञासा तो परस्पर असंगत हैं, जिज्ञासा पथ की मजिल है और आनंद गतव्य। इस चरम आनंद की अभिव्यक्ति प्रकृति के माध्यम से हुई है। और यह आनंद प्रकृति के साथ तादात्म्य के बिना संभव नहीं।

संक्षेप में, प्रकृति के सदर्थ में प्रसाद के रहस्यवाद की स्थिति इस प्रकार जान पड़ती

है : प्रसाद का रहस्यवाद मूलतः मानव अथवा मानव-सौंदर्य से प्रेरित हुआ है; प्रकृति द्वारा वह पुष्ट व समृद्ध किया गया है। प्रसाद मानव व मानव-भावना को सर्वोच्च महत्त्व देते हैं क्योंकि मानव उनकी दृष्टि में अध्यात्म का अभिन्न अंग है। ऐसे मानव की भावनाएं भी सहज ही अध्यात्म का अंग होने की अधिकारिणी हैं। मानव और उसकी भावनाओं के प्रति प्रसाद इतने निष्ठावान् हैं कि वे मूलतः इसी कारण मानव और मानव-भावनाओं के ही कवि कहलाते हैं। प्रकृति का भी स्थान उनके काव्य में अत्यंत उच्च है पर मानव से असंपृक्त प्रकृति अपने आप में विशेष महत्त्व की नहीं रह जाती। हिंदी-काव्य की अनेक धाराओं में शीर्षस्थानीय रहस्यवादी कवि हुए हैं (कबीर, जायसी आदि) पर उनके रहस्यवाद पारमार्थिक रहस्यवाद है जो परोक्ष आदर्श की प्रतिष्ठा करता है। इसके विपरीत प्रसाद जी मानव धरातल पर रहकर जिस रहस्यवाद की प्रतिष्ठा करते हैं उसे हम प्राकृतिक या मानवीय आध्यात्मिक रहस्यवाद कह सकते हैं।³⁰⁷ हमारी दृष्टि में भी, पारमार्थिक रहस्यवाद की तुलना में प्रसाद का रहस्यवाद नगण्य या निम्न किसी भी प्रकार नहीं कहा जा सकता, क्योंकि यह प्रभाव व भाव-सत्यता की दृष्टि से अधिक काव्योचित, सगुण-निर्गुण के कृत्रिम भेद का संहारक होकर उपनिषद् की भावना से सहज-सम्मत, व्यावहारिकता की दृष्टि से अधिक सुबोध-सुग्राह्य, मानवोचित, युगोचित व मनोविज्ञान-समर्थित है। इन्हीं गुणों के कारण 'रहस्यवाद' के क्षेत्र में प्रसाद का यह मौलिक योगदान है और प्रसाद का काव्य (साहित्य के अर्थ में) 'अतिशय मनोहर रहस्यमयी आभा से अनुरंजित है।' यह रहस्यवाद पूर्णतः प्रकृति पर आधारित नहीं हो सका है। 'कण कण में ब्रह्म व ब्रह्म में कण कण'—सर्ववाद की यह आधारभूत भावना है। प्रसाद ने स्वरुचिवश रमणीयता, भव्यता व औदात्य के प्रति ही अधिक आकर्षण व्यक्त किया है (साथ ही, सामान्य या साधारण से वे सर्वथा अपरिचित या असंपृक्त रहे हों, यह बात भी अमान्य है)। इस दृष्टि से देखने पर निश्चय ही वड्सवर्थ प्रसाद की तुलना में अधिक गंभीर व रहस्योन्मुख हैं, क्योंकि वे प्रकृति से ही प्रस्थान करते हैं।

प्रसाद का प्रकृति के साथ तादात्म्य : एक महत्वपूर्ण प्रश्न³⁰⁸

प्रकृति-निरूपण के प्रसंग में यही अब एक अत्यंत केंद्रीय या मूलवर्ती प्रश्न उपस्थित होता है—क्या प्रकृति के साथ प्रसाद का तादात्म्य स्थापित हुआ है? बहुत थोड़े विद्वानों ने इस समस्या का स्पर्श किया है; हमारे देखने में केवल आचार्य वाजपेयीजी की ही चिंतना आई है जो मूलबद्ध, स्वच्छ, पैनी, संक्षिप्त और विचारोत्तेजक है। प्रसाद के समस्त साहित्य की भूमि पर इस विषय का विचार एक अत्यंत रोचक विषय है और वह यहां प्रसंग-प्राप्त भी है।

तादात्म्य (तत् + आत्म = तदात्म की भाववाचक संज्ञा—तादात्म्य) का अर्थ है द्रष्टा या प्रमाता की किसी वस्तु के साथ एकाकारता, एकात्मता, एकरसता या तदाकार परिणति। इस विश्लेषण के द्वारा द्रष्टा और प्रकृति के बीच एकपक्षीय (चेतन या जड़ प्रकृति के प्रति) व्यवहार ही ध्वनित होता है, पर छायावाद के प्रसंग में हमें इस व्यवहार की उभयविध कल्पना (द्रष्टा व दृश्य का पारस्परिक आत्मिक संबंध) करनी होगी, क्योंकि प्रकृति पर चेतन का आरोप छायावादी काव्य की सर्वोपरि दृष्टि-भंगियों में से एक प्रमुख दृष्टि-भंगिमा है।

इस रूप में इस व्यवहार को न देखने से यह समस्या अपने मूल प्रास्थानिक स्वरूप से ही वंचित हो जाती है। छायावादी कल्पना-सौंदर्य के चरम परिपाक की सगति भी तभी अच्छी बैठती है। तादात्म्य तो भावना-सपन्न व्यक्ति से ही (प्रकृति के जड़ पदार्थों से काव्य में कल्पना के बल से) भली भाँति सपन्न हो सकता है।

काव्य-सदर्थ प्रकृति के साथ तादात्म्य की प्रतिष्ठा के तीन स्पष्ट नैसर्गिक सोपान दिखायी पड़ते हैं—ऐंद्रिय सोपान, भावनात्मक सोपान और रहस्यात्मक-आध्यात्मिक सोपान। ऐंद्रिय सोपान इस क्रम में सर्वप्रथम आता है। भावना तथा रहस्य-अध्यात्म की वृत्ति से प्रायः असंपृक्त रहकर इंद्रिय समूह से जो सहज प्रेयात्मक सवेदन-संग्रह किया जाता है वही प्रथम सोपान का निर्माण करता है। उक्त सवेदन-राशि प्राणि-धर्म-मुलभ भोग-भावना से प्रेरित आह्लाद में, जीवन या साहित्य में, अपनी अभिव्यक्ति करती है। इस सोपान पर प्रकृति मुख्यतः अपनी बाह्य सुषमा या रूपवर्णच्छटा से ही महिमान्वित रहती है। शनैः-शनैः प्रथम सोपान की दृष्टि भावनात्मक विकास के साथ एक उच्चतर व गभीरतर दृष्टि में परिणत होती है। यही द्वितीय सोपान है। इस अवस्था में कवि का मन प्रकृति के, चाहे अब वह आखों से ओझल ही क्यों न हो, सूक्ष्मतर व गभीरतर रूपों व मदेशों से अभिभूत रहता है, और प्रकृति मन के गभीर स्तरों पर अनवरत गहरा अधिकार रखने लगती है। पर यह अवस्था भी अतः पूर्ण सतोषदायिनी सिद्ध नहीं होती, क्योंकि गभीर भाव-आह्लादों के बीच भी अब बार-बार व आग्रहपूर्ण जिज्ञासात्मक प्रश्न-विशेष विक्षेप उपस्थित करते हैं और वे हठी प्रश्न समाधान के बिना मानते नहीं। इस स्थिति में प्राकृतिक सौंदर्य का यह कमनीय प्रसार कोई मानसिक आदर्शलोक बसाकर चैन के साथ बैठने नहीं देता, क्योंकि इस भूमि तक आते-आते मानव जगत् की यथार्थताएँ भी (प्रकृति के साथ मानव के मूलवर्ती प्रगाढ़ सबंधों के कारण) कवि के सामने अपने समाधान के लिए मुह बाँध रही हैं। अब प्रकृति का लोक एक निरपेक्ष सौंदर्य-लोक मात्र नहीं रह जाता। मानव और प्रकृति दोनों परस्पर धूप-छाया के रोओ-से घुले-मिले जान पड़ने लगते हैं और दोनों मिलकर किसी भीतरी सनातन व रहस्यमयी सत्ता के आगे कवि की आखों के लिए एक पर्दा मात्र रह जाते हैं। बाह्य दृश्य जगत् का आस्वादन मात्र अब परम सत्ता के अन्वेषण में लीन प्रश्नभरी अंतरात्मा को सतुष्ट रखने में सर्वथा असमर्थ रहता है। मानव (कवि) मन और प्रकृति के गभीर आंतरिक सबंधों में दृढ़ता आ जाती है। प्रकृति एक जीवित जाग्रत सत्ता हो जाती है और अतर्जन उसके साथ सीधा व स्थायी व्यवहार-संबंध स्थापित कर लेता है। इस सोपान पर भी एक मानसिक उल्लास रहता है जो प्रथम ऐंद्रिय भूमि के उल्लास से भिन्न है। अब एक आनंदमयी सत्ता बार-बार चेतना में कौंध-कौंध उठती है। अब पुष्प केवल पुष्प नहीं रहते, वे किसी गभीरतर सत्ता के आह्लाद के प्रतीक मात्र रह जाते हैं। उन पुष्पों का भौतिक अस्तित्व इस नवीन अस्तित्व में विलीन हो जाता है। यह स्थिति अंतिम सोपान है जिसे हम रहस्यात्मक या आध्यात्मिक कह सकते हैं। जिज्ञासा या प्रश्नों में अत्यधिक उलझा हुआ कवि रहस्यात्मक भूमि का अधिवासी रहता है और धार्मिक श्रद्धा आदि से परिपूर्ण कवि आध्यात्मिक भूमि का। इन दोनों भूमियों की उच्चावचता का निर्देश करना अत्यंत कठिन है। कवि की मूल अंतःप्रकृति के सघटन के महत्त्व को स्वीकार करते हुए दोनों ही भूमियाँ महत्त्वपूर्ण कही जा सकती हैं। हा, उनके स्वरूप का स्पष्ट पार्थक्य अवश्य निर्दिष्ट

किया जा सकता है रहस्यात्मक भूमि अधिक बौद्धिक अथवा जिज्ञासात्मक होती है, जबकि आध्यात्मिक भूमि दृढ़ धार्मिक-नैतिक विश्वास पर आधारित। आध्यात्मिक भूमि पर रहस्यात्मक प्रश्नों का उपशमन हो जाता है और सत्ता के प्रति निशेष समर्पण का भाव प्रतिष्ठित हो जाता है।

यदि प्रकृति के प्रसंग में कवि या साहित्यकार के अतर्विकास का यह क्रम मोटे तौर से स्वीकार्य है तो इस निरूपण के आलोक में प्रसाद के प्रकृति के साथ तादात्म्य के प्रश्न पर अधिक स्पष्टता से विचार किया जा सकता है।

प्रसाद के प्रकृति-निरूपण के द्वारा यह स्पष्ट है कि वे वर्ड्सवर्थ की तरह प्रकृति की ऐंद्रिय संवेदनावाली प्रारंभिक भूमि को उत्साह के साथ पार करके नहीं आये हैं। आचार्य वाजपेयीजी की आपत्ति है (यद्यपि यह आपत्ति 'चित्राधार' के विवेचन के प्रसंग में की गयी है)—“अग्रेज कवि वर्ड्सवर्थ की भांति प्रकृति के प्रति उनका निसर्ग-सिद्ध तादात्म्य नहीं दीख पड़ता। प्रत्येक पुष्प में उन्हें वह प्रीति नहीं, जो वर्ड्सवर्थ की थी, प्रत्येक पर्वत, प्रत्येक घाटी, उनकी आत्मीय नहीं। वे प्रत्येक पक्षी को प्यार नहीं करते।” आचार्यजी का यह आकलन यथार्थ है, पर प्रसाद के पक्ष से यहाँ कुछ विनम्र निवेदन करना है। यह स्वीकार करने में तो कोई आपत्ति नहीं कि कवि मानव की शिराओं में मूलतः उल्लास और आनंद की गहरी व अनादि चेतना को जीवित व प्रज्वलित रखने के ही लिए नियत है। अतः यदि प्रकृति के माध्यम से यह कार्य अधिक सुविधापूर्वक और अधिक प्रभविष्णुता के साथ हो सकता है तो कवि को इस भूमि और सोपान की उपेक्षा नहीं करनी चाहिए। पर अनेक बातें विचारार्थ उपस्थित होती हैं। सभ्यता का विकास व्यक्तिगत रूचि-संस्कार व अन्य महत्त्वपूर्ण तथ्यों को भी साथ लिये बिना यह प्रश्न सरलता से हल होता दिखायी नहीं पड़ता। 20वीं शताब्दी के वैज्ञानिक व बुद्धि-युग का कवि वर्ड्सवर्थ की तरह आदि मानव के उस उल्लास (Pagan joy) को अभिव्यक्त नहीं कर सकता था जो 18-19वीं शताब्दी में विज्ञान की बाल्यावस्था में सहज-स्वाभाविक था—अवश्य ही कवि के व्यक्तिगत संस्कार की प्रबलता भी एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। फिर प्रसाद प्रकृति को केवल प्रकृति के लिए तो प्यार नहीं करते। या तो वे उसे शिवतत्त्व के प्रकाशन के माध्यम के रूप में देखते हैं या वे उसे मानव-संदर्भ में ही महत्त्व देते हैं (जो कि मनोविज्ञान की दृष्टि से सर्वथा स्वाभाविक है)। ये दोनों स्थितियाँ प्रकृति को एक गाभीर्य से परिवेष्टित कर देती हैं, और वे कवि को केवल ऐंद्रिय सौख्य तक ही संतुष्ट नहीं रहने देती।

पर यही तक का विस्तार अभी समस्या का समाधान नहीं करता। वर्ड्सवर्थ का काव्य-विकास यह बताता है कि वे ऐंद्रिय धरातल से भावना के धरातल पर और भावना के धरातल से रहस्य-आध्यात्म के धरातल पर बढ़ते गये और सभवतः वही उन्हें तृप्ति मिली। कहने का तात्पर्य यह है कि वर्ड्सवर्थ जिस ऐंद्रिय उल्लासमयी भूमि को स्वयं ही एक सोपान मात्र मानते हैं, उस सोपान के ही आधार पर प्रसाद के प्रकृति-प्रेम के गुण या स्वरूप को आंकने में पूर्ण परितुष्टि नहीं मिलती। अवश्य ही 'चित्राधार', 'कानन-कुसुम' व 'झरना' में उस अमिश्रित प्राकृतिक आनंदोल्लास का हल्का-सा स्पर्श मिलता है, पर प्रसाद की वह प्रकृति-भूमि उनकी अपनी प्रकृति भूमि नहीं। प्रसाद प्रायः जिज्ञासा और रहस्य की भूमि पर ही रहते हैं, यह रहस्य जिज्ञासा अनुदिन बढ़ती जाती है। 'लहर' और 'कामायनी' में इसका चरम विकास दिखायी पड़ता है।

कहने का हमारा आशय यह है कि रहस्य-भावना के रूप में देखी गयी प्रकृति में ऐंद्रिय धरातल का उल्लास व भाव-धरातल की प्रभावुकता स्वयमेव निहित है। सौंदर्य का आकट पान और उसका मनन किये बिना रहस्य-भावना में प्राण ही नहीं पड़ते। प्रसाद केवल जिज्ञासा ही करते रह गये—इसका अर्थ संभवतः यह नहीं होगा कि उनका प्रकृति के साथ तादात्म्य नहीं हुआ था। कहना चाहे तो यो कह सकते हैं कि यह तादात्म्य रहस्य के माध्यम से परिस्फुट हुआ। यदि वड्सर्वर्थ ऐंद्रिय धरातल पर ही रुककर प्रकृति-विषयक सर्वोच्च उपलब्धियां छोड़ जाते तो प्रसाद की स्थिति चित्य हो उठती। पर वड्सर्वर्थ स्वयं उस धरातल को गतव्य नहीं मानते। अतः यही जान पड़ता है कि काव्य-क्षेत्र में प्राकृतिक दृष्टि का विकास-क्रम है—ऐंद्रिय प्रेम > भावना > रहस्य-अध्यात्म। प्रकृति के प्रति जिज्ञासा प्रसाद के स्वभाव की विवशता है या उसकी उत्तरदायी उनकी आत्मा की मननशीलता है, जिसे वे सकल्पात्मक अनुभूति के क्षेत्र में अत्यंत उच्च स्थान देते हैं।

मानव को महत्त्व देते हुए प्रकृति का आकलन प्रकृति-विषयक नैसर्गिक विकास-क्रम का ही द्योतक है। चेतना की मात्रा में एक पड़ाव वह आता है, जब प्रकृति मानव के ही नाते सार्थक जान पड़ती है। केवल प्रकृति और उसके सुखोपभोग, मानव-समाज के दुख-दर्द के युग में (छायावाद युग ऐसा ही था) विडबना मात्र जान पड़ने लगते हैं। इस प्रकार मानव-संदर्भ में ही प्रकृति को देखना एक ओर तो मनोविज्ञान-सम्मत है और दूसरी ओर वह प्रकृति-विषयक काव्य-चेतना के नैसर्गिक क्रम से समर्थित व पोषित है।

इसी प्रकार प्रतीको की भूमि पर प्रकृति का अधिकाधिक आकलन (उत्तरकालीन प्रसाद काव्य में यह प्रचुर परिमाण में है) भी विकास के उक्त नैसर्गिक क्रम के अनुरूप ठहरता है। प्रतीक-व्यापार तो कल्पना पर ही खड़ा है, कल्पना काव्यात्मा रस या ध्वनि की कितनी उपकारिणी है, यह कहने की आवश्यकता नहीं।

प्रसाद-साहित्य में ऐसे अनेक स्थल हैं जिनके आधार पर प्रकृति के साथ उनके हृदय का तादात्म्य घटित होने के प्रमाण उपलब्ध होते हैं।³⁰⁹

प्रकृति-विषयक कवि-चेतना का नैसर्गिक विकास-युग, युग-परिसीमा, कवि के व्यक्तिगत संस्कार, मनोविज्ञान, मानव का महत्त्व, सांस्कृतिक विकास-सोपान, काव्य-स्वरूप, और प्रसाद की काव्य-दृष्टि के व्यापक संदर्भ में देखने पर संभवतः जान पड़ेगा कि प्रसाद का प्रकृति के साथ तादात्म्य हुआ है। प्रसाद की प्रकृति-विषयक रहस्य-भावना कोरी बौद्धिकता की प्रसूति नहीं है, उसमें प्रकृति के रूप-सौंदर्य (चाहे वह शुद्ध प्रकृति-विषयक रति से प्रेरित हो चाहे मानव-संदर्भ से) का निर्निमेष गंभीर दर्शन व उसमें से व्यजित किसी गूढ़ रहस्यमयी सत्ता का गंभीर मानस-साक्षात्कार निहित है। कोरे ऐंद्रिय धरातल पर ही प्रसाद की आत्मा की मननशीलता तृप्त नहीं हो सकती थी।

फिर भी यह मानने में कोई आपत्ति नहीं है कि प्रसाद ने सामने फैली वसुधा व आकाश को देखकर अपना सहज उल्लास (elemental joy) व्यक्त नहीं किया, प्रत्येक चिरपरिचित और सामान्य वस्तु पर उनकी सरल व मार्मिक दृष्टि नहीं पड़ी, तथा प्रस्तुत प्रकृति के सहज सौंदर्य व उससे छलकते रस की ओर वे प्रबलता से आकर्षित नहीं हुए। वे यह नहीं कह सके—

“To me the meanest flower that blows can give—
Thoughts, that do often lie too deep for tears.”

(छोटी से छोटी फूल-फुलडिया भी मुझे ऐसे अनुभूति-उपहार दे जाती है, जो अश्रुओं के लिए भी गहन है।)

समीक्षात्मक निष्कर्ष प्रकृति के क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय

आधुनिक हिन्दी-साहित्य में प्रसाद उन शीर्षस्थ कवियों में से हैं जिन्होंने प्रकृति का काव्य के एक बहुमूल्य उपादान के रूप में ग्रहण कर उसका परंपरागत रूपों के अतिरिक्त अन्य अनेक नवीन रूपों में और भरपूर उपयोग किया। प्राचीन हिन्दी-साहित्य में प्रकृति मुख्यतः उद्दीपन व अलंकार के ही रूप में प्रयुक्त होती थी, उसका कोई निजी व स्वतंत्र महत्त्व नहीं था, वह मानव की सेविका व अनुवर्तिनी मात्र थी। अवश्य ही तुलसी, सेनापति, भारतेन्दु, प्रेमघन, श्रीधर पाठक, हरिऔध आदि कवियों ने उस पर कहीं-कहीं स्वतंत्र व न्यूनाधिक अनुरागमयी दृष्टि डाली थी। कबीर ने आध्यात्मिक वेदना की अभिव्यक्ति में उसका सशक्त प्रतीको के रूप में उपयोग किया था। जायसी ने सूफी भावना के अनुसार उसमें परम प्रियतम का प्रतिबिम्ब देखकर उसे रहस्य-भावना की अभिव्यक्ति का सशक्त माध्यम बनाया था, व सूर-तुलसी ने उससे प्रौढ़ उपमान पक्ष के निर्माण का कार्य लिया था, पर प्रकृति के उस विशाल महत्त्वपूर्ण उपयोग का पृष्ठ खुलना अभी शेष था, जिसमें एक ही चेतना-बीज के फूटे दो अंकुरों—प्रकृति और मानव—के गूढ़-गुफित आंतरिक सबंधों की मधुर कहानी अंकित है। प्रसाद ने यह पृष्ठ सबसे पहले खोला, क्योंकि वे छायावाद के आदि प्रवर्तक हैं।³¹⁰ प्रसाद ने इन्द्रियों के धरातल पर प्रकृति के सभी मृदु-परुष प्रभावों या सवेदनाओं का सहज ग्रहण कर उसके पुलक-रोमांच का मानवीय स्वर में व क्रांतदर्शी या रहस्यवादी की दृष्टि से गान किया। उन्होंने प्रकृति को उसकी परंपरागत जड़ता से मुक्त कर एक स्वतंत्र व मासल व्यक्तित्व प्रदान किया, उसे सौरभ-उष्मापूर्ण व भावभरित स्पंदन-उच्छ्वसन प्रदान किया, एक धड़कता मानव-हृदय दिया और उसके साथ विविध मानवीय सबंधों की स्थापना की। अब प्रकृति और मानव छाया-प्रकाश के तंतुओं की तरह परस्पर गुथने लगे। वड्सवर्थ के शब्दों में अब प्रकृति एक जीवित-जाग्रत सत्ता (Living presence) बनी। ऐसी चेतन-सत्ता के हृदय में उतरकर उसकी विविध मनोदशाओं (moods) को तन्मयतापूर्वक समझने की हिंदी में पहली बार चेष्टा हुई। उस 'छवि-परदे' के पीछे कौन है, यह हमारी पुरानी निर्गुणी जिज्ञासा नये सिरे से आरंभ हुई। प्रकृति की सत्ता में से हरि की किरणों-सी फूटती किसी रसमयी रमणीय कांत अंतर्ज्योति को युगों बाद, नवीन परिवेश में, पहली बार देखा गया। पहली ही बार प्रकृति के साथ गूढ़-गभीर अंतर्संलाप आरंभ हुआ। प्रकृति पर कुतूहल व विस्मय की एक नवीन दृष्टि पड़ी, और पहली ही बार कातरता के साथ यह गभीर पीड़ा व्यक्त हुई कि हाय, ऐसी प्रकृति को कोई नहीं देखता। उसके कठोर और कोमल दोनों ही रूपों से सच्चा अनुराग पहली ही बार लक्षित हुआ। ताप-तप्त जीवन के लिए प्रकृति स्निग्ध हाथों के मृदुल प्रलेप की तरह अनुभव की गयी और वह आत्मा की एक अकथ्य-अमिट भूख की तृप्ति बनकर आयी। कान लगाकर पहली ही बार सुनने की हार्दिक चेष्टा की गयी कि एक अनजान रहस्यमय सदेशों से भरा हुआ नीरव संगीत प्रकृति में प्रतिपल निनादित-तरंगित हो रहा है। मानव-जगत् के साथ प्रकृति को भी लेकर यह अनुभव शताब्दियों बाद फिर से हुआ कि समस्त चराचर आत्मा के एक ही तार में

गुंथे है। आधुनिक साहित्य में सर्ववाद की भावना की यह कलात्मक अभिव्यक्ति थी।

प्रकृति के प्रति प्रसाद की परिष्कृत मानवीय या रोमांटिक दृष्टि उन्हें कालिदास व अग्नेज कवियों के निकट लाती है, प्रकृति के माध्यम से रहस्य-अध्यात्म साधना की अभिव्यक्ति में वे जायसी, रवीन्द्र, शैली व ब्राउनिंग के, शुद्ध सौंदर्य-चेतना की अभिव्यक्ति में वे कीट्स के, परस व प्रचंड प्रकृति के प्रेम में वे भवभूति व बायरन के तथा सांस्कृतिक व्याख्या में वे वड्सवर्थ के निकट है।

हम प्रसाद को द्विवेदी-काल की इतिवृत्तात्मकता, रुक्षता, तथ्यकथनप्रियता का अतिक्रमण करके प्रकृति की नयी कोमल सवेदनाओं, मर्म पुलकों व रहस्य-स्पर्शों का सरस व स्वस्थ-मृदुल कठ से गान करते हुए देखते हैं। प्रकृति की भूमि में प्रसाद का यह योगदान काव्य-साहित्य के उपकरणों या तत्त्वों की दृष्टि से तो महत्वपूर्ण है ही, ऐतिहासिक दृष्टि से और भी अधिक महत्वपूर्ण है, क्योंकि हिंदी में प्रकृति का यह स्वर प्रायः सर्वथा नवीन व अश्रुतपूर्व है।

इस प्रकार प्रसाद-साहित्य में प्रकृति उपमान या उद्दीपन के सतही धरातल की ही वस्तु नहीं है। उसकी जड़ें गहरी हैं जो मानव-अस्तित्व की धरित्री का साग प्राण-रस खींचकर उसे चारों ओर बाहर प्रसारित कर रही है। वह साख्य की जड़ प्रकृति नहीं है। वह एक चेतन व परिपूर्ण सत्ता है। वह प्रसाद के रसवाद और आनंदवाद का एक अत्यंत बहुमूल्य उपादान एवं उपकरण है।

संदर्भ

- विशेष देखिए—प्रस्तुत लेखक की कृति 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य' (शोध प्रबंध), पृ 226-232, 275-280, 299-309, 374-381, 416-425, 'कविता में प्रकृति-चित्रण', पृ 115-118, 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रकृति' (लेख), 'राष्ट्रवाणी', सितंबर, 1960
- डॉ आग्नेय प्रकृतिवाद पर्यालोचन, पृ 10
- प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 342
- ब्रह्मसूत्र, 2/1/1-10, 1/4/25
- गीता, 7/4-6 7 9/8, 9/10
- Nature commonly means the sum-total of events in space-time, or what can in principle become known by scientific method in the broadest sense —Dictionary of World Literature, p 278
"Nature is divinely appointed motivating and ordering power in things"
—Dictionary of World Literature, p 279
- स्वेताश्वतरोपनिषद्, 1/9-10 4/5 4/10, 6/8 छांदोग्योपनिषद्, 3/14/1, 6/1/2-4 6/2/3, तैत्तिरीयोपनिषद्, 1/7, 2/1 2/ 6—7 मुंडकोपनिषद्, 1/1/ 6—7 3/1/3, विष्णुपुराण, 1/1/31
- काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 17
- Dr K.C Pandey Abhinavagupta An Historical and Philosophical Study p 298
- Dr J.N Sinha History of Indian Philosophy, vol II p 102
- प्राचीन यूनान में भी यह 'जगत् शारीरिक ब्रह्मवाद' विकसित हो चुका था। इस वाद पर भारतीय दर्शन की छाप थी। रामानुज दर्शन की तरह यूनानी स्तोइक दर्शन में यह माना गया है कि "ब्रह्म (ईश्वर) अभिन्न-निमित्त-उपादान-कारण है, अर्थात् ब्रह्म और जगत् दो नहीं हैं, जगत् भगवान् का शरीर एक सजीव शरीर है।"—वि दे राहुल सांकृत्यायन का 'दर्शन-दिग्दर्शन', पृ 31-32

'the Cit (Individual Souls) and the Acit (non-sentient) divisions of the world could not be regarded as apart from the Parama Purusa, as they formed his

body —'Sribhashya of Ramanuja' (Pooa)—Edited by R.D Karmarkar Part I
Catuhsutri Introduction, p xxvii

- 12 वि दे—डॉ विश्वम्भरनाथ उपाध्याय हिंदी साहित्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि, पृ 145, तथा प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 468
- 13 ऐतरेय, उपनिषद्, 1-1-1-3, श्वेताश्वतर उपनिषद्, 4-4-5 तैत्तिरीय उपनिषद् 2-6-7
- 14 श्वेताश्वतर उपनिषद् 4-6
- 15 वि दे—आचार्य शुक्ल सूरदास, पृ 114-15
- 16 ब्रह्मसूत्र, 1-4-26
- 17 वही, 1-4-27
- 18 वही, 2-1-33
- 19 वि दे—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल सूरदास, पृ 110-11
- 20 ईश्वरकृष्ण 'सांख्यकारिका', कारिका 59-61
- 21 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 344-45
- 22 वही, पृ 343
- 23 ईश्वरकृष्ण सांख्यकारिका
- 24 वही, कारिका 21
- 25 वही, कारिका 57, भारतीय दर्शन, पृ 344
- 26 Dr J N Sinha History of Indian Philosophy, Vol II p 102 तथा प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 344-45
- 27 ब्रह्मसूत्र, 2/2/1 से 2/2/10 सूत्र । बृहदारण्यक उपनिषद् 3/7/4, 4/5/6 छांदोग्य उपनिषद् 6/1/4 मुंडक उपनिषद् 1/2, 1/1/7 श्वेताश्वतर उपनिषद् 6/8, 3/1/9 गीता 7/4-7 9-10
- 28 वि दे—बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 342-45
- 29 चित्ति स्वतन्त्रा विश्व सिद्धि हेतु स्वेच्छया स्वभितौ रिस्वमुन्मीलयति प्रत्यभिज्ञाहृदयम् 1-2
- 30 दर्पणबिम्बे यद्वन्गग्रामादि चित्रमिव भानि । भानि विभागेनैव च परस्पर दर्पणादपि च ॥
विमलतमपरमभैरवबोधात् तद्वद् विभागश्चान्यमपि । अन्योन्य च ततोपि च विभक्तभानानि जगदेतत् ॥
—परमार्थसार, कारिका 12-13
- 31 "While the Vedanta holds that the universe (jagat) is unreal, the Realistic Idealism maintains it to be real, because it is a manifestation of the ultimate Therefore while according to the former, all that we know disappears at the time of self-realisation according to the latter the objective universe stands even when the self is realised but is known in its true perspective or in all its aspects of bearings' —Dr K C Pandey Abhinavagupta An Historical and Philosophical study, p 298
- 32 भारतीय दर्शन, पृ 588
- 33 Chatterji and Datta An Introduction to Indian Philosophy p 222
- 34 Ibid, p 252-253
- 35 हरवश सिंह शास्त्री सौंदर्य विज्ञान, पृ 72 Will Durant Mansions of Philosophy p 56
- 36 Will Durant Mansions of Philosophy, p 78-82
- 37 R.G Collingwood . The Idea of Nature p 1-3
- 38 डॉ सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त सौंदर्य-तत्त्व, पृ 65 (डॉ आनन्दप्रकाश दीक्षित का हिंदी अनुवाद)
- 39 प. बलदेव उपाध्याय भारतीय साहित्य-शास्त्र, प्रथम खंड, पृ 673
- 40 डॉ. आत्रेय प्रकृतिवाद पर्यालोचन (अभिभाषण), पृ 26
- 41 प. बलदेव उपाध्याय भारतीय साहित्य-शास्त्र, प्रथम खंड, पृ 663, 670 तथा 679
- 42 'कालिदास ग्रन्थवली' (प सीताराम चतुर्वेदी-संपादित) में प करुणापति त्रिपाठी का 'कालिदास और प्रकृति' नामक लेख ।

- 43 अभिज्ञानशाकुन्तलम्, 1/1
- 44 प बलदेव उपाध्याय भारतीय साहित्य-शास्त्र, प्रथम खंड, पृ 679
- 45 Paul Deussen The Philosophy of the Upanishads p 141
- 46 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 641-42
- 47 चित्राधार, पृ 125
- 48 वही, पृ 125
- 49 वही, पृ 126-27
- 50 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 14
- 51 वही, पृ 149
- 52 वही, पृ 59
- 53 वही, पृ 59
- 54 वही, पृ 59
- 55 ककाल, पृ 236
- 56 वही, पृ 236
- 57 चित्रा, 117, ककाल, 223 विशाख, 42
- 58 चित्रा, 20
- 59 'तानसेन' कहानी
- 60 'चंदा' कहानी
- 61 'चित्रमंदिर' कहानी
- 62 कामना, 89
- 63 कानन, 41
- 64 वही, 94, वृद्धसंवर्ध ने लिखा है—

"To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears" (Immortality Ode)

- 65 कानन, 48
- 66 कामायनी, 288
- 67 वही, 294
- 68 कानन, 92
- 69 वही, 13, ध्रुव 39,

'Little we see in Nature, that is ours,
We have given our hearts away, a sordid boon' —Wordsworth

- 70 झरना, 28
- 71 कामना, 93
- 72 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, भूमिका, पृ 13
- 73 वही, पृ 16
- 74 Will Durant The Story of Philosophy, p 270
- 75 डॉ आत्रेय प्रकृतिवाद पर्यालोचन, पृ 11
- 76 वि. दे.—लेखक की रचनाएँ, आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य, पृ 189-191, 'महाकवि प्रसाद', प्रकरण 4, 'कविता में प्रकृति-चित्रण', प्रकरण 2 'राष्ट्रवाणी' (सितम्बर '60) में प्रकाशित लेख—'आधुनिक हिंदी काव्य में प्रकृति'
- 77 साहित्यदर्पण, 6/322, काव्यादर्श, 1/16 काव्यालंकार (भामह), 1/20
- 78 "प्राकृतिक दृश्य वर्णन मात्र को, चाहे कवि उसमें अपने हर्ष आदि का कुछ भी वर्णन न करे, हम काव्य कह सकते हैं।"—"मैं आलबन-मात्र के विशद वर्णन को श्रोता में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ।"—'काव्य में प्राकृतिक दृश्य', चिन्तामणि, भाग 2
- 79 The powers requisite for the production of poetry are first, those of Observation

- and Description—the ability to observe with accuracy things as they are in themselves, and with fidelity to describe them, unmodified by any passion of feeling existing in the mind of the describer Whether the things depicted be actually present to the senses or have a place only in memory—Quoted from George Saintsbury's—*Loci Critici* pl 301
- 80 'The poetry of set description in which the poet undertakes to do with his pen what the landscape painter does with his brush'—W.H. Hudson 'An Introduction to the Study of Literature' p 327
- 81 But descriptive poetry has still to be recognised as a division of the poetry of nature—*Ibid* p 327
- 82 यह मत वस्तुतः बड़ा विवादास्पद है। काव्य की मानव-जीवन-व्यापी चौड़े पाट वाली गंगा को इस प्रकार सीमित कर देना बहुत ही विचारणीय है। दृश्य-चित्रण-प्रेमी वर्द्धसर्वथ ने तो कहा है—Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge, it is impassioned expression which is in the countenance of all science—*Loci Critici*, p 275
- 83 "Descriptions then whether of physical beauty or of nature are, as such, outside the limits of the art of poetry—Worsfold 'The Principles of Criticism', p 109
- 84 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' नामक लेख, चिन्तामणि, भाग 2
- 85 'A poetical picture is not necessarily one which can be converted into a material picture'—Worsfold 'Principles of Criticism' p 105
- 86 R.A. Scott-James 'The Making of Literature' p 188
- 87 because a poetic picture is not the same thing as an 'artistic' picture—Worsfold 'Principles of Criticism' p 104
- 88 "as a means of representing a landscape or a figure, poetry is inferior to painting—*Ibid* p 107
- 89 'The art of pen is to arouse the inward vision, instead of labouring with a drop-scene brush That is why the poets, who spring imagination with a word or a phrase paint lasting pictures The Shakespearian the Dantesque, are in a line, two at most'—*Ibid* p 109
- 90 'may doubtless borrow much that belongs more obviously to another, but he cannot borrow his medium' Painter and poet express not the material detail of the practical world, but their own single state of mind—R.A. Scott-James 'The Making of Literature' p 188
- 91 R.A. Scott-James 'The Making of Literature', p 188
- 92 who could take offence, while pure description held the place of sense" (Pope)—quoted from R.A. Scott-James 'The Making of Literature', p 188
- 93 "It could not be gauged by any quantity or number but by something invisible and deep"—Tagore 'Personality', p 23; also, "To get to the heart of things where they are One", *Ibid*, p 23
- 94 "If you ask me to draw some particular tree and I am no artist I try to copy every detail, lest I should otherwise lose the peculiarity of the tree, forgetting that the peculiarity is not the personality But when the true artist comes, he overlooks all details and gets into the essential characterisation"—Tagore 'Personality', p 23
- 95 "कलाकार फोटो नहीं खींचता। वह प्रकृति की अनुकृति नहीं करता।—शब्दों का प्रयोग भी ऐसा होता है कि बुद्धि व्योरे की बातों में न उलझकर उसी तत्त्व पर टिके, जहां कवि उसे जमाना चाहता है।"—डॉ. सम्पूर्णानन्द बिद्विलास, पृ. 212
- 96 "I do not give you my experience of looking at a landscape if my words merely represent what I have seen, nor if they merely represent my feelings if this

experience is to be matter of literature it must be experience whole and entire both what I saw and what I felt in perfect combination —L. Abercrombie Principles of Literary Criticism p 34

- 97 R A Scott-James 'The Making of Literature' p 188
- 98 चन्दा, चक्रवर्ती का स्तम्भ, ममता, प्रतिध्वनि आदि कहानियाँ
- 99 ग्राम, गुलाम, दुखिया, पुरस्कार, अपराधी, प्रणयचिह्न आदि कहानियाँ, ककाल, पृष्ठ 31, 89 164
- 100 अघोरी का मोह, सहयोग, उस पार का योगी, आकाशदीप, बनजारा कहानियाँ, ककाल, 38, जनमे, पृ 72
- कामायनी, 'आशा' सर्ग, चित्रा, पृ 144
- 101 'अघोरी का मोह'
- 102 'भिखारिन'
- 103 तानसेन, चन्दा, रसिया बालम, अशोक, खडहर की लिपि, प्रतिध्वनि, देवदाम्नी, देवरथ, नूरी, सालवती कहानियाँ
- 104 ककाल, 146, कामायनी, 'आशा' सर्ग का आरम्भ
- 105 अनेक कहानियाँ
- 106 ककाल, पृ 92 109, बिसाती कहानी, लहर, पृ 44
- 107 कामा, 'दर्शन' सर्ग
- 108 ककाल, पृ 227
- 109 'बिसाती' कहानी
- 110 ककाल, पृ 212
- 111 लहर, पृ 44, ककाल पृ 92 109
- 112 कामा, पृ 64, 64
- 113 ककाल, पृ 91
- 114 'आकाशदीप' कहानी
- 115 कामा, पृ 64 ककाल, पृ 246 247
- 116 ककाल, पृ 209, 246, 247
- 117 महा, पृ 1-2
- 118 ककाल, पृ 115
- 119 तितली, पृ 137
- 120 वही, पृ 10
- 121 वही, पृ 77
- 122 इरा, पृ 44
- 123 वही, पृ 37
- 124 ध्रुव, पृ 53
- 125 कानन, पृ 25
- 126 वही, पृ 144
- 127 चित्रा, पृ 2
- 128 वही, पृ 55, कामा, पृ 1
- 129 ककाल, पृ 38
- 130 इन्द्र, पृ 123
- 131 वही, पृ 111
- 132 तितली, पृ 220
- 133 ककाल, पृ 112
- 134 वही पृ 149, 180, 271
- 135 तितली, पृ 10
- 136 वही, पृ 152
- 137 इरा, पृ 50
- 138 ध्रुव, पृ 1

- 139 कानन, पृ 18 चन्द्र, पृ 71
 140 इन्द्र, पृ 90
 141 चित्रा, पृ 11
 142 ककाल, पृ 112
 143 लहर, पृ 40
 144 वही, पृ 44
 145 वही, पृ 59
 146 वही, पृ 56
 147 कानन, पृ 19
 148 वही, पृ 35
 149 वही, पृ 83
 150 वही, पृ 104
 151 चित्रा, पृ 55
 152 वही, पृ 172
 153 कामा, स्वप्न सर्ग, चित्रा, पृ 173
 154 तितली, पृ 11, 137
 155 इरा, पृ 72
 156 कानन, पृ 38
 157 वही, पृ 54
 158 वही, पृ 67
 159 वही, पृ 124
 160 कामा (प्रथम सर्ग) लहर की अनेक कविताएँ (पृ 14 15, 26), मदनमृणालिनी, प्रलय, आकाशदीप, समुद्र
 सन्तरण, देवरथ, अनबोला आदि कहानिया
 161 मदनमृणालिनी, समुद्र सन्तरण आदि कहानिया
 162 कामा, प्रथम सर्ग, 'प्रलय' तथा 'आकाशदीप' आदि कहानिया
 163 इरा, पृ 20, लहर, पृ 61, कामा, पृ 5, झरना, पृ 43
 164 कामा, पृ 34, 39, 40, 65
 165 लहर, पृ 25, 45
 166 कामायनी, आशा सर्ग स्वप्न सर्ग, सुनहला साप, हिमालय का पथिक, बनजारा आदि कहानिया
 167 ककाल, पृ 194
 168 'प्रणय चिह्न' कहानी प्रेम, पृ 15
 169 वही
 170 ककाल, पृ 38, 201, एक घूट पृ 25, तितली, पृ 192
 171 तितली, पृ 65
 172 इन्द्र, पृ 123
 173 वही, पृ 119
 174 वही, पृ 118, तितली, पृ 94
 175 ध्रुव, पृ 53
 176 इरा, पृ 50, आधी, पृ 48
 177 कामा, पृ 223
 178 तितली, पृ 77
 179 वही, पृ 164
 180 इरा, पृ 50
 181 वही, पृ 70
 182 तितली, पृ 137

- 183 वही, पृ 10
 184 'नील' वर्ण प्रसाद को अत्यधिक प्रिय है। प्रसाद की प्रायः प्रत्येक रचना में दूर-पास इस शब्द का प्रयोग मिलता है। वर्ण के साथ व्यक्ति के मनोविधान का घनिष्ठ सम्बन्ध रहता है। इस शब्द के भूरिश उपयोग के आधार पर प्रसाद का मनोविश्लेषण एक रोचक विषय है। देखिए—'Encyclopaedia Britannica', 14th edition p 272
 185 कानन, पृ 67
 186 आकाशदीप, पृ 97
 187 ध्रुव, पृ 54
 188 'करुणा की विजय' कहानी
 189 छाया, पृ 24
 190 तितली, पृ 86
 191 ककाल, पृ 201
 192 तितली, पृ 159
 193 वही, पृ 196
 194 ककाल, पृ 233
 195 लहर, पृ 15 49
 196 प्रेम, पृ 1
 197 तितली, पृ 2
 198 'आकाशदीप' कहानी
 199 प्रति, पृ 20
 200 आकाश, पृ 27
 201 वही, पृ 25
 202 'शरणागत' कहानी
 203 झरना, पृ 5
 204 इन्द्र, पृ 76
 205 लहर, पृ 15
 206 तितली, पृ 196
 207 इन्द्र, पृ 90 इरा, पृ 62, लहर, पृ 32, आकाश, पृ 104, कामा, पृ 277
 208 आधी, पृ 37
 209 'तानसेन' कहानी
 210 वही
 211 इन्द्र, पृ 90
 212 ककाल, पृ 201
 213 लहर, पृ 26, झरना, पृ 20, आधी, पृ 34
 214 चित्रा, पृ 160
 215 'प्रलय' कहानी
 216 इरा, पृ 79
 217 आकाश, पृ 27
 218 कानन, पृ 24
 219 इरा, पृ 80
 220 चित्रा, पृ 163
 221 लहर, 27
 222 इरा, पृ 90
 223 कामा, पृ 284
 224 Fe²⁺, He = 76

- 225 कानन, पृ 43
 226 आधी, पृ 41
 227 झरना, पृ 5
 228 'चन्द्रगुप्त' नाटक
 229 आसू, पृ 54
 230 श्रद्धा का रूप-सौंदर्य वर्णन
 231 एक घूट, पृ 21
 232 कानन, पृ 34
 233 तितली, पृ 9, 10, 127
 234 ककाल, पृ 87, 93 99
 235 चित्रा, पृ 35 163
 236 इरा, पृ 50
 237 ककाल, पृ 199
 238 वही, पृ 164
 239 तितली, पृ 272
 240 कामा, पृ 65
 241 वही, पृ 178
 242 आधी, पृ 89
 243 आकाश, पृ 108
 244 आधी, पृ 112
 245 कामा, पृ 9
 246 आकाश, पृ 25
 247 लहर, पृ 59
 248 आकाश, पृ 30
 249 अज्ञात, पृ 44
 250 वही
 251 कानन, पृ 13, प्रेम, पृ 1-4
 252 'That simple, spontaneous unreflecting pleasure which all unsophisticated beings feel in free open—air life "
 "fresh child—like delight in nature"—J C Sharp (quoted from W H Hudson's
 'An Introduction to the study of Literature', p 320)
 253 विशाख, पृ 32
 254 वही, पृ 42
 255 वही, पृ 74
 256 चन्द्र, पृ 100
 257 जनमे, पृ 24
 258 वही, पृ 47
 259 'पुरस्कार' कहानी
 260 ध्रुव, पृ 53
 261 ककाल, पृ 88
 262 वही, पृ 262
 263 राज्य, पृ 4
 264 कामा, पृ 16
 265 वही, पृ 44, 109
 266 वही, पृ 4-5
 267 विशाख, पृ 12

- 268 वही, पृ 51
 269 तितली, पृ 216
 270 'रमला' कहानी ।
 271 आधी, पृ 44, 76, 83, 85
 272 देखिए आकाश, पृ 7, 25, 26, 97, 167 इन्द्र पृ 113
 273 आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र हिंदी का सामयिक साहित्य, पृ 117
 274 वही, पृ 177
 275 विशेष आगे 'प्रसाद की कला' नामक प्रकरण में विवेचित होगा ।
 276 चित्रा, पृ 161
 277 प विश्वनाथप्रसाद मिश्र हिन्दी का सामयिक साहित्य, पृ 178
 278 "A symbol, I take it, is what we use to express meaningfulness in a permanent way which cannot be expressed in direct words or formulas of words with any completeness, a symbol is a cumulus of meaning which, once established attracts further meanings to it until, overloaded, it collapses" —Richard P Blackmur quoted from 'Literary Criticism in America', p 325-326
 279 देखिए 'लहर', पृ 40-47
 280 हिंदी का सामयिक साहित्य, पृ 179
 281 जयशंकर प्रसाद, पृ 69
 282 कानन, पृ 36-37, कामा, पृ 52, चन्द्र, पृ 217
 283 प्रेम, पृ 7, 22, आसू, पृ 47
 284 ध्रुव, पृ 5, 38
 285 कामा, पृ 3, लहर, पृ 59, कामा, 'लज्जा' सर्ग का आरम्भ ।
 286 प्रति, पृ 24
 287 वही, पृ 39
 288 वही, पृ 46, 55, छाया, पृ 1, कामा, पृ 39, कानन, पृ 33
 289 ध्वन्यालोक, पृ 3/43 की वृत्ति (दे 'हिन्दी ध्वन्यालोक', पृ 422-423)
 290 कामायनी, आशा सर्ग, प्रेम, आरम्भ, महा, आरम्भ, तथा, 'आकाशदीप' की अधिकांश कहानियों का आरम्भ ।
 291 वि. दे.—'सेठ गोविन्ददास ग्रंथ' में प्रस्तुत लेखक का लेख—'प्रसाद के नाटक' ।
 292 कानन, 13 इसी भाव-भूमिका पर प्रकृति की सत्ता के साथ एकाकार होने वाले कवि वर्ड्सवर्थ के भी इसी प्रकार के उद्गार प्राप्त हैं । मिलाइए
 "The world is too much with us, late and soon
 Getting and spending we lay waste our powers,
 Little we see in nature, that is ours
 We have given our hearts away, a sordid boon —Wordsworth
 293 कामा, पृ 4, 5, 11, विशाख, पृ 12, 39, चित्रा, पृ 24
 294 कामा, पृ 19, 20, 28, 29, 40, 52, 79
 295 लहर, पृ 26, 27, 61, विशाख, पृ 42
 296 कामा, आनंद सर्ग ।
 297 "The experience of the mystics are another matter which none but mystics know But it enters into the thought of so many of our great poets that no serious student of poetry can afford to ignore it" —W B Entwistle The Study of Poetry, p 267
 298 " he who, falling in love with nature, sees the landscape 'touched with light divine' all these (lover of a woman, lover of nature, lover of the Holy) have truly known for an instant something of the secret of the world " —Evelyn Underhill Mysticism p 73

299 करुणा, पृ 13

300 कामा, पृ 20

301 अज्ञात, पृ 86

302 'समुद्र सन्तरण' कहानी

303 ककाल, पृ 215

304 कामा, आशा सर्ग, अज्ञात, पृ 86

305 कामा, पृ 4, 5, 13, आधी, पृ 22, चित्रवाले पत्थर (इन्द्र), पृ 73

306 कामा, 1, 14, 25 ध्रुव 5, 38

307 वि दे—जयशकर प्रसाद, पृ 58, 59, 61, 62, 63

308 इस सबध में आचार्य वाजपेयीजी से हमने अपनी जिज्ञासा की थी। उत्तर सहित वह यहा प्रस्तुत है—

प्रश्न प्रकृति के माध्यम से व्यक्त अज्ञात के प्रति जिज्ञासा-भाव प्रकृति-विषयक कवि-चेतना की किस अवस्था का द्योतक है? क्या प्रकृति के प्रति कवि का पूर्ण तादात्म्य उस विकास-सरणि के दार्शनिक जिज्ञासात्मक उत्कर्ष का द्योतक नहीं है जो इंद्रिय सौख्य या प्रेयानुभूति से आरंभ होती है? प्रेयानुभूति > अद्भुत सत्ता का प्रकृति में प्रतीक-रूप से दर्शन > दार्शनिक जिज्ञासा—क्या यह विकास-क्रम प्रकृति-विषयक कवि-चेतना के विकास का निसर्ग-सिद्ध रूप है? सभवतः वर्द्धमान की विकास-सरणि यही रही है। आपके विचार में, इस दृष्टि से रहस्यवादी दार्शनिक कवि प्रसाद की स्थिति कैसी मानी जानी चाहिए?

उत्तर प्रकृति-विषयक प्रसाद की रचनाओं में सौंदर्य के प्रति आकर्षण और उस सौंदर्य के विषय की तात्त्विक जिज्ञासा तो मिलती है, परंतु प्रकृति के प्रति रहस्यवादियों का सर्वात्मवादी दृष्टिकोण प्रसाद में विकसित नहीं हुआ है। इसीलिए कहा गया है कि प्रसाद मुख्यतः मानव और मानवीय भावनाओं के कवि हैं। वर्द्धमान का प्रकृति-संबंधी दृष्टिकोण कदाचित् अधिक गंभीर और रहस्योन्मुख है। प्रसाद का रहस्यवाद मानव-अनुभूतियों पर अधिक आश्रित है—प्रकृति पर कम (अनुभूतिपूर्वक साधारण उद्भूत)

309 दे—इस प्रकरण में 'आलंबन' का विवेचन, तथा 'सेठ गोविन्ददास अभिनदन-ग्रंथ' में हमारा लेख—'प्रसाद के नाटक' ('चरित्र-चित्रण' शीर्षक के अंतर्गत प्रकृति का विवेचन)

310 आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी आधुनिक काव्य-रचना और विचार, पृ 68, 108, 111

प्रसाद-साहित्य में सौंदर्य

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-संगति

मानव-जीवन के सार्वभौम सार्वकालिक मौलिक मूल्यों (सत्य, शिव व सुंदर) में से सौंदर्य का स्थान अत्यंत उच्च है। भारतीय दार्शनिक चिन्ता में सत्, चित् व आनन्द नामक ब्रह्म के तीन स्वरूपों में से 'आनन्द' स्वरूप उसके चरम विकसित रूप का द्योतक समझा जाता है, क्योंकि सत्ता व चेतना वस्तुतः आनन्द-रूप के विकास में ही अपने को आशयपूर्ण या सार्थक करती है।¹ आनन्द और सौंदर्य का घनिष्ठतम संबंध है। आत्मानुभव की सर्वोच्च स्थिति या सार आनन्द है और यह आनन्द-भावना ही सर्वत्र सौंदर्य का दर्शन कराती है। वास्तविक सौंदर्य का दर्शन हममें अनिवार्यतः आनन्द-भावना का संचार करता है। तात्पर्य यह कि भारतीय जीवन-दृष्टि सौंदर्य को अत्यंत उच्च स्थान देती है। सौंदर्यानुभूति आत्मानुभूति के साथ समवाय संबंध से निवास करती है। सौंदर्य जीवन के स्थायी व शाश्वत प्रेरणा-स्रोतों में से एक महत्वपूर्ण स्रोत है। वह मानव-संस्कृति का एक सक्रिय तत्त्व है।

वस्तु-जगत् का सौंदर्य साहित्यिक रस की निष्पत्ति के लिए वस्तु-व्यापारों के वर्णन या चित्रण के प्रसंग में साहित्य में भी निरूपित किया जाता है। अतः सौंदर्य साहित्य का भी एक शीर्षस्थानीय विषय है। इसके अतिरिक्त साहित्य-निर्माण और आस्वादन की प्रक्रिया में वही बाह्य जगत् का सौंदर्य कल्पना द्वारा साहित्य में पहुँचकर तथा कलागत सौंदर्य की सज्ञा धारण कर अद्भुत आनन्द का जनक होता है। साहित्य में सौंदर्य का प्रसार वर्ण्य वस्तु से लेकर शैली के सूक्ष्मतम उपकरणों तक प्रवर्तमान रहता है।

प्रसाद-साहित्य में सौंदर्य की स्थिति अनेक रूपों में प्राप्त होती है—साहित्य-प्रेरणा के रूप में, वस्तु के रूप में और कला या शैली के उपकरण के रूप में।

ऐसे गंभीर विषय का समावेश प्रस्तुत प्रबंध की योजना में अनिवार्य रूप से महत्वपूर्ण है।

यों तो रस-विचार के प्रसंग में आश्रय की भावना तथा आलंबन (जिसमें उसका रूप, शील, चेष्टा-व्यापार, सब कुछ सम्मिलित है) के गुण-धर्म में निहित सौंदर्य का विचार सहज समाविष्ट है, किंतु प्रसाद-साहित्य में सौंदर्य-तत्त्व की मौलिक व सूक्ष्म चिन्ता तथा सौंदर्य का विविध अधिष्ठानों में विविध स्तर का चित्रण या वर्णन इतना बहुविध व विशाल है कि सौंदर्य का विचार एक स्वतंत्र प्रकरण का अधिकारी जान पड़ता है। साहित्यमात्र में उसका महत्त्व,

छायावाद में उसका विशिष्ट माहात्म्य और प्रसाद-साहित्य में उसका उक्त निर्दिष्ट महत्त्व व विस्तार इस निर्णय के औचित्य को स्पष्ट करेगा।

प्रतिपाद्य की विषय-सीमा

सौंदर्य का स्वरूप और सौंदर्यानुभव की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया इतनी विशद और जटिल है कि वह सक्षिप्त परिचय मात्र के लिए भी विस्तार की अपेक्षा रखती है, प्रस्तुत प्रबन्ध की परिधि में यह संभव नहीं। अतः सौंदर्य-तत्त्व की केन्द्रीय व अति सक्षिप्त चर्चा, जितनी कि प्रसाद के सौंदर्य-निरूपण के लिए अत्यावश्यक आधार या पृष्ठभूमि के रूप में अपेक्षित है और जो प्रायः सामान्य रूप से सर्वस्वीकृत है, करके तुरत ही हम प्रकरण के मुख्य प्रतिपाद्य को उठाएंगे।

साहित्य-क्षेत्र में कुछ अतिवादी विचार-सरणियों में, 'सौंदर्य' की परिधि प्रायः कलागत सौंदर्य तक ही सीमित रहती है (जिसका समावेश प्रस्तुत प्रबन्ध के अन्य प्रकरणों में किया गया है), उनमें वस्तु-क्षेत्र का सौंदर्य-साहित्य का निजी सौंदर्य नहीं समझा जाता। उनकी दृष्टि में भौतिक जगत् के पदार्थ जब मनोविज्ञान की प्रक्रिया से कल्पना से सम्मिलित होकर सौंदर्यात्मक या आध्यात्मिक हो जाते हैं तभी वे सुंदर समझे जाते हैं, अन्यथा नहीं। इस चिंतन-प्रणाली के अनुसार तो जीवन के वस्तु-व्यापारों का सौंदर्य साहित्य का विचारणीय विषय ही नहीं।¹ पर भारतीय दर्शन से प्रेरित भारतीय साहित्यिक विचारधारा कुछ भिन्न रही है। पदार्थ-जगत् के या प्रकृति के पदार्थ भी ब्रह्म के सगुण पक्ष में सम्मिलित किये जाते हैं, अतः ब्रह्म के नाते इनकी सत्ता भी स्वीकार्य ठहरायी गयी है। प्रसाद जिस दार्शनिक भूमिका (शैवागम प्रत्यभिज्ञा दर्शन) पर स्थायी रूप से अवस्थित हैं, उसके अनुसार भी सृष्टि या प्रकृति के सगुण रूप किसी प्रकार हेय या उपेक्षणीय नहीं। पश्चिम में ईसाई भावना के अनुसार भले ही 'कलुषित और मूर्त ससार निम्न कोटि में, अमूर्त और पवित्र ईश्वर का स्वर्ग इससे परे और उच्च कोटि में माना गया हो,² पर भारतीय तत्त्वचिन्ता ने इस प्रकार के भेद को कभी प्रश्रय नहीं दिया।³ अतः मानव व प्रकृति का सौंदर्य भी साहित्य-चिन्ता की प्रकृत भूमि के अंतर्गत है। फिर साहित्य तो वस्तु (आलंबन) की उपेक्षा करके चल ही नहीं सकता, क्योंकि आलंबन ही उस रस-निष्पत्ति का प्रस्थान-बिंदु है जो भारतीय साहित्यशास्त्र में काव्य का प्राण-तत्त्व कहा गया है। वस्तु की सत्ता ही यदि स्वीकार्य नहीं, तो रस का सारा मार्ग ही अवरुद्ध है। यद्यपि भारतीय साहित्याचार्यों ने रस, ध्वनि, अलंकार, गुण, रीति, औचित्य आदि को ही कलागत सौंदर्य का मुख्य क्षेत्र ठहराया है पर वे कभी अतिवादी नहीं हुए। वस्तु की महत्ता उन्होंने काव्य-विषय के अंतर्गत सर्वत्र स्वीकार की है। आनंदवर्द्धन की 'वस्तु ध्वनि' इसका प्रमाण है। 'पानक रस' कहने से स्पष्ट ही है कि काव्य की आधारभूत वस्तु लौकिक या भौतिक ही है। सौंदर्य के नाम पर वे मानव या प्रकृति आदि के सौंदर्य को भुलाकर कभी नहीं चले। दार्शनिक दृष्टि से वस्तु की सत्ता की स्वीकृति में सच्चिदानंद ब्रह्म के आनंद स्वरूप का समावेश स्पष्ट है। तात्पर्य यह कि स्वयं वस्तु जगत् या प्रकृति का भी अपना निजी सौंदर्य है, उसे सौंदर्य से सर्वथा शून्य कहना संभव नहीं है।

सौंदर्य का समस्त विषय मोटे तौर से चार भागों में विभाजित किया जा सकता है - शारीरिक सौंदर्य, मानसिक सौंदर्य, प्राकृतिक सौंदर्य और कलागत सौंदर्य। प्रस्तुत प्रकरण में

मुख्यतः शारीरिक सौंदर्य की ही विवेचना होगी, मानसिक सौंदर्य का विचार इस प्रबन्ध के रस प्रकरण में, प्राकृतिक सौंदर्य का प्रकृति-विषयक प्रकरण में और कलागत सौंदर्य का साहित्य-रूप और कला-विषयक प्रकरणों में किया गया है।

सौंदर्य-विषयक चिन्ता की सब ग्रंथिल जटिलताओं को बचाते हुए अब हम सौंदर्य सबधी कुछ अति आवश्यक चर्चा करेंगे।⁵

प्रसाद-युग में सौंदर्य की नवीन चेतना का उन्मेष और उसकी कारणभूत परिस्थितियाँ

सौंदर्य के क्षेत्र में प्रसाद की देन को भली भाँति समझने के लिए तत्कालीन तद्विषयक परिस्थितियों पर दृष्टिपात आवश्यक है।

यों तो सौंदर्य एक शाश्वत उपकरण है और उसका अनुभव करनेवाला मानव-मन सदा ही विद्यमान रहता है, पर व्यक्ति-मन के अधिष्ठान की तरह प्रत्येक युग में एक नई सौंदर्य-दृष्टि भी बराबर विकसित होती चलती है जो पूर्व-युगीन सौंदर्य-दृष्टि का उत्कर्ष या अपकर्ष सूचित करती है। एक युग जिस वस्तु, स्थान या प्रसंग में सौंदर्य नहीं देखता, वहाँ दूसरा युग समृद्ध नवीन जातीय अनुभव-शृंखला के प्रकाश में उसमें सौंदर्य देखने लगता है अथवा इसके विपरीत होता है। उदाहरणार्थ, बौद्धकाल में रंगशाला का आनन्द दुःखवादी भिक्षुओं के लिए निन्दनीय था न नर्तन का रस लेनेवाले भिक्षु दण्डनीय थे।⁶ किन्तु जीवन को आनन्दमूलक माननेवाले आर्यों ने रंगशाला के आनन्द से अपने को वंचित नहीं किया। इसी प्रकार प्रसाद के युग में भी रीतिकाल तथा द्विवेदीकाल की सौंदर्य-दृष्टि की प्रतिक्रिया में एक नवीन सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष हुआ। सम्राट् हर्षवर्द्धन के पश्चात् से ही देश एक सुदीर्घ राजनीतिक, बौद्धिक, प्रशासनिक व सांस्कृतिक शृंखला से निकलता हुआ किस प्रकार सौंदर्य, आनन्द और उल्लास की मूल दृष्टि से विच्युत होकर वर्जनामूलक अपने निरानन्द अस्तित्व को ढोता जा रहा था, यह कहने की आवश्यकता नहीं। अपनी राजनीतिक-सांस्कृतिक स्थिति के परिष्कार की दिशा में प्रयत्नशील जाति के लिए उपाय-रूप में, सीमातीत रूप में आत्म-संयम या आत्म-दमन (जो मनोविज्ञान की दृष्टि से अस्वस्थ है) के नियमों में सुधार-संशोधन प्रायः आवश्यक हो जाता है, पर जान-अनजान में कालांतर में कठोर साधन-नियम हमारी मूल चेतना व जीवन-दृष्टि (जो सर्वत्र सौंदर्य व आनन्द का साक्षात्कार चाहती है) को सौंदर्य मात्र की ओर से (विशेषतः नारी सौंदर्य की ओर से) सर्वथा अचेत व सुन्न कर देते हैं, फिर तो हम सौंदर्य की सहज सराहना में भी अनैतिकता को सूँघ कोरे नीतिवादी या आदर्शवादी होने के दम से ही सुखी रहने लगते हैं। स्वस्थ मन-प्राण वाली एक जीवित जाति के लिए यह एक भयंकर सांस्कृतिक व्याधि या रुग्णता है—विशेषतः जिसका अतीत कला-सौंदर्य के क्षेत्र में विश्वमान्य उदात्त सर्जनाएँ कर चुका हो। प्रसाद ने हमारी इस जातीय-सांस्कृतिक क्षति व भावात्मक क्लैव्य को भली भाँति पहचाना और उन्होंने प्राणपण से इसका उपचार करने का उद्योग किया। परिणामस्वरूप एक नवीन व गंभीर सौंदर्य-चेतना का जन्म हुआ। निश्चय ही इस दृष्टि के आविर्भाव में अनेक राष्ट्रीय-अंतर्राष्ट्रीय प्रभाव व परिस्थितियाँ सक्रिय थीं। उन सबको अपनी निजी सृजन-चेतना में आत्मसात् कर प्रसाद ने अपने ढंग से उस नवीन सौंदर्य-दृष्टि को जन्म देने और हिंदी के

आगन को आनदोल्लासपूर्ण करने में भरपूर योगदान किया।

हिंदी के रीतिकालीन काव्य में नारी-सौंदर्य का जो स्थूल रूप आकलित हुआ, वह अपनी निर्जीव एकधृष्टता के अतिरेक में सौंदर्य के नवीन धरातलो और नवीन ऊर्जाओं का आह्वान कर रहा था। रीतिकाल का नारी-सौंदर्य द्विवेदीकाल में आकर, नैतिकता के आतंक से वासना-विरत तो हो गया, पर वह युगीन नैतिक जड़ मर्यादाओं में ऐसा परिबद्ध हुआ कि वह भौतिक-आध्यात्मिक की कृत्रिम दीवारों से तोड़ते हुए सहज मानवता की भूमि पर, अब भी अपने मूल तत्त्वों में खुलकर सांस न ले सका। रामकृष्ण, विवेकानंद, रामतीर्थ, दयानंद, तिलक व गांधी आदि युगपुरुषों ने जीवन-तत्त्वों का यथाक्रम व यथास्थान स्थापन करते हुए जीवन व अध्यात्म के स्वरूप की अपने-अपने ढंग से ऐसी मौलिक व नवीन व्याख्या की कि हम रूढ़ वैचारिक कठघरे से निकलकर स्वच्छंद रूप से सोचने-विचारने के लिए प्राथमिक आवश्यकता-स्वरूप मुक्ति का अनुभव करने लगे। स्वच्छंद होकर सौंदर्य-तत्त्व का पुनराख्यान करने के लिए यह भूमिका कम महत्त्व की नहीं थी। अवश्य ही द्विवेदी काल का सौंदर्य-चिंतन बहुत सतोषजनक नहीं है, दयानंद की नैतिकता व आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदीजी का कठोर शासन—उसके कारण अवश्य बताये जाते हैं पर विचार करने पर जान पड़ेगा कि द्विवेदीकाल में हम सौंदर्य-चिंतन में उस भूमि पर अवश्य ही आ चुके हैं जहां से हमारा लक्ष्य की ओर अभियान इतना सरल-संभव हो सका है। नवीनतम सौंदर्य-दृष्टि की प्राप्ति या सिद्धि में द्विवेदी-युग का उद्योग नगण्य नहीं ठहराया जा सकता।⁷ फिर नवीन सौंदर्य-दृष्टि के उन्मेष में फ्रांस और इंग्लैंड के स्वाभाविक स्वच्छंदतावादी काव्य का सही-सही महत्त्व समझना आवश्यक होगा। प्रकृति और मानव के सहज सौंदर्य को जितनी ललक व उत्साह के साथ इस काव्य में स्वीकार किया गया, वह सुविदित है। इसी के साथ हम मानव सौंदर्य या प्रकृति सौंदर्य के उस विशेष व्यंजन को भी न भूलें जो कल्पना कहलाता है और काट, कालरिज, क्रोचे आदि विद्वानों व कवियों द्वारा जिसकी गहन मीमांसा होने पर हम नवीन सौंदर्य के केंद्रीय मर्म को अधिक स्पष्ट समझ पाए हैं। सौंदर्य-दृष्टि के इस नवीन उन्मेष में युग की भावात्मक आदर्शवादिता (जो नवीन सांस्कृतिक उत्थान के साथ जगो भारत के स्वर्णिम अतीत के प्रति दृढ़ विश्वास से प्रसूत है) व वृत्ति की स्वच्छंदता (जो छायावाद के आंदोलन का प्राण है) का भी कम हाथ नहीं है।

हिंदी में यह आदर्शवाद पहली बार नारी को पूर्ण सहृदयता के साथ अत्यंत ऊंचा स्थान देकर उसके शारीरिक सौंदर्य व आत्मिक गरिमा का शत-शत कठों से विह्वल गान गा लेना चाहता है। व्यापक स्वच्छंदता की नवीन वृत्ति ने स्वच्छंद भाव से नारी के नैसर्गिक सौंदर्य की अबाध चर्चणा करने की प्रेरणा हिंदी कवि को पहली बार प्रदान की। रवीन्द्र की 'गीताजलि' ने नारी सौंदर्य-विषयक इस नयी चेतना को काव्य-जगत् में विकसित व समृद्ध करने में महत्त्वपूर्ण योगदान किया। परंपरा, विचार और आदर्श की ऐसी जलवायु में प्रसाद का हिंदी में आविर्भाव होता है।

जहां प्रसाद ने भावात्मक आदर्श प्रस्तुत किये हैं, वहां उन्होंने सौंदर्य जैसे सूक्ष्म विषय पर यथार्थवादी देमोक्रेटों व कणाद की तरह तत्त्व-चिन्ता करते हुए अणुओं को ही सृष्टि-विकास के मूल में माना। प्रसाद अपनी सौंदर्य-चिन्ता में भी अणुओं से ही चले हैं। पर प्रसाद की कल्पना में, कार्य-व्यापारशील सृष्टि का निर्माण करनेवाले ये सूक्ष्म, अविभाज्य अणु-परमाणु

कोरे जड नहीं है, वे चेतना या जीवनी-शक्ति से सपन्न हैं।⁸ सृष्टि-निर्माण के लिए ललकते व उद्योग-निरत अणुओं की मूल चेतना व्यक्त करते हुए व उनका मानवीकरण करते हुए प्रसाद लिखते हैं—

वह मूल शक्ति उठ खड़ी हुई अपने आलस का त्याग किये,
परमाणु बाल सब दौड़ पड़े जिसका सुंदर अनुराग लिये।
कुकुम का चूर्ण उड़ाते-से मिलने को गले ललकते-से,
अतरिक्ष के मधु उत्सव में विद्युत्कण मिले झलकते से।

—कामायनी, काम सर्ग

प्रसाद सृष्टि के मूल में काम की ही प्रेरणा मानते हैं जो सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष करती है। वे सौंदर्य को प्रकृति का एक अलभ्य दान मानते हैं और इस नाते उसका सोल्लास अभिनंदन करते हैं। वे आदिम आर्यों की तरह सौंदर्यपूजक हैं और उससे शक्ति, आनंद व उल्लास ग्रहण करते हैं। सौंदर्य जड नहीं है, वह चेतन आत्मा की उच्छल अभिव्यक्ति है। जड आदर्शवादियों व अस्वाभाविक जीवन-प्रणालियों के पुरस्कर्ताओं से लड़-झगड़कर उन्होंने जीवन में मानवीय सौंदर्य व प्रेम की नये सिरे से प्रतिष्ठा की है। स्वस्थ काम, सौंदर्य और प्रेम को जीवन की विशद योजना में समुचित स्थान दिलाने को उन्होंने अपने साहित्य में क्रांति मचायी है। इतना ही नहीं, अपनी भावना या धारणा के अकाट्य पोषण के लिए वे शैव दर्शन (प्रत्यभिज्ञा दर्शन) से वह दृष्टि लाये हैं जो आध्यात्मिक व भौतिक जैसा कोई भेद नहीं मानती और सर्वत्र शिव, चिति, आनंद का ही दर्शन करती है। नारी के सौंदर्य में भी वही चिति अभिव्यक्त हो रही है। नारी का सौंदर्य हेय, त्याज्य या घृणास्पद नहीं, नारी के सौंदर्य में शिव ही विश्वात्मक रूप में सर्वत्र व्याप्त है। प्रसाद सबसे पहले लेखक हैं जिन्होंने सौंदर्य को इस उदात्त भूमिका पर उठाकर जीवन-योजना में उसका असदिग्ध महत्त्व-स्थापन किया है।

सौंदर्य का स्वरूप

प्रसाद द्वारा निरूपित सौंदर्य पर विस्तार से विचार करने से पूर्व सौंदर्य के स्वरूप से अवगत होना आवश्यक है, क्योंकि वही प्रसाद की उपलब्धियों को आकने का उचित व व्यापक निकष प्रदान करेगा।

सौंदर्य क्या है? वह बाह्य पदार्थों का गुण-धर्म मात्र है अथवा एक निरूपाधिक मानसिक भावना, अथवा उन दोनों का एक मिश्रित परिणाम? सौंदर्य एक सार्वजनीन और सार्वकालिक अनुभूति है, अतः धर्म, दर्शन, कला, मनोविज्ञान, साहित्य आदि सभी क्षेत्रों में अपने-अपने ढंग पर इसकी चर्चा मिलेगी। परिणामस्वरूप स्थूल वस्तु या देह के प्रत्यक्ष गुण-धर्म और उपयोगिता से लेकर आत्मा (यदि कोई ऐसी वस्तु है) के प्रदेश की सूक्ष्मतम या निराकार भावना तक—इन दो सुदूर छोरों के बीच इस अनुभूति का विस्तार सौंदर्य-विषयक शास्त्र-चिन्ता में देखा जा सकता है। इस विषय पर इतना व्यापक और तीव्र मतभेद है कि सौंदर्य के स्वरूप का अंतिम या सर्वमान्य निर्णय सर्वथा असंभव है। सौंदर्य-विषयक विचारकों को तीन स्पष्ट वर्गों में रखा जा सकता है—(1) वे यथार्थवादी,

भौतिकवादी या पदार्थवादी विचारक जो प्रेय-पक्ष को महत्त्व देते हुए सौंदर्य को मुख्यतः व्यक्त वस्तुओं व व्यक्तियों के रूप-रंग, आकार-प्रकार आदि तक ही सीमित रखते हैं, (2) वे आदर्शवादी, अध्यात्मवादी या चेतनावादी विचारक जो श्रेय पक्ष को महत्त्व देते हुए सौंदर्य को अतःकरण, हृदय या आत्मा में ही मानते हैं, और (3) वे समन्वयवादी विचारक जो बाहर-भीतर के झमेले को छोड़कर बाहरी पदार्थ और भीतरी भावना के एक विशिष्ट सबध या क्रिया-प्रतिक्रिया में ही सौंदर्य की सत्ता का साक्षात्कार करते हैं। तीनों ही वर्गों के विचारकों का अपना-अपना दृष्टिकोण और तर्क-प्रणालियाँ हैं। सौंदर्य को स्थूल धरातल से ऊपर उठाकर सूक्ष्म के धूमिल आकाश में ले जानेवाले आदर्शवादी चिंतकों की चिन्ता विशेष रूप से अत्यंत वायवी हो गयी है। जबकि सौंदर्य का विचार व्यक्तिगत रुचि-अरुचि, व्यक्तिगत व जातीय सस्कार, मनोविधान, विश्वास, उपयोगिता, आयु-भेद, काल-भेद, देश-भेद, प्रकृति-जलवायु-भेद आदि के सूक्ष्मतम विचारों से⁹ शासित व नियंत्रित होता हो, सौंदर्य के स्वरूप का निर्भात शब्दों में विवेचन तो क्या, उसका सतोषजनक स्थूल रेखा-जाल बना लेना भी दुःसाहस मात्र है। ऐसी स्थिति में सब प्रकार के आत्यंतिक और विरोधी मतवादों के निरीक्षण-परीक्षण को बचाकर यहाँ सौंदर्य के स्वरूप का एक स्थूल ढाँचा खड़ा कर देना ही पर्याप्त होगा।

व्युत्पत्ति तथा लक्षण

व्युत्पत्ति 'सौंदर्य' शब्द की सिद्धि संस्कृत के 'सुदर' (विशेषण) शब्द से भाव अर्थ में 'ष्यञ्' प्रत्यय जुड़कर होती है। स्वयं 'सुदर' शब्द की व्युत्पत्ति सदेहास्पद है। 'वाचस्पत्य कोष' में 'सुन्दर' शब्द को 'सु' उपसर्ग पूर्वक 'उन्द' धातु से 'अरन्' प्रत्यय जोड़कर सिद्ध किया गया है,¹⁰ इसलिए धात्वर्थ के अनुसार 'सुदर' शब्द का अर्थ हुआ—'सु' अर्थात् सुष्ठु या अच्छी प्रकार, और 'उद', अर्थात् आर्द्र करना, और 'अरन्' = कर्तृवाचक प्रत्यय, इस प्रकार इस शब्द का व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ हुआ—अच्छी प्रकार आर्द्र (गीला) या सरस करनेवाला।

इस शब्द की निष्पत्ति भ्वादि गण के 'टुनदि समृद्धौ' सूत्र से भी हो सकती है 'सु' (उपसर्ग) अर्थात् अच्छी प्रकार और 'नदयति', अर्थात् जो प्रसन्न करता है, अर्थात् जो अच्छी प्रकार प्रसन्न करे वह 'सुदर' कहलाता है।

इस प्रकार 'सुदर' शब्द 'उद' तथा 'नद'—इन दोनों धातुओं से सिद्ध हो सकता है। 'सु' (उपसर्ग) 'नर' (व्यक्तिवाचक सज्ञा=सुष्ठु नर अर्थात् सुनर इन दो शब्दों के बीच में भाषा-विज्ञान के मुखसुख (Euphony) के नियम के अनुसार 'द' वर्ण का आगम होकर, 'वानर' = बदर ('द' का मध्य व्यजनागम) के भ्रामक सादृश्य पर, 'सुनर' से 'सुदर' बन गया है। मध्यागम से अर्थ-विस्तार भी हो गया है। 'सुनर' से मानवीय सौंदर्य ही प्रायः लक्षित होता है, किंतु 'सुदर' शब्द से मानव व मानवेतर जगत् के सौंदर्य को प्रकट करने की व्यापकता भी प्रकट होती है। संस्कृत में मूर्त्त वस्तु के लिए ही प्रायः 'सुदर' शब्द का प्रयोग होना कहा जाता है। यूरोपीय देशों, मुख्यतः रूस, में भी 'सुदर' से प्रायः बाहरी सौंदर्य का ही अर्थ ग्रहण किया जाता रहा था। बुद्धि या भावना के सूक्ष्म मानसिक सौंदर्य का द्योतन करने के लिए 'सौंदर्य' शब्द का प्रयोग संस्कृत-साहित्य में प्रायः कम ही मिलता है। हिंदी में इस शब्द के साथ अब बहुत व्यापक और गहरा अर्थ संयुक्त हो गया है।¹¹ संस्कृत में, अमूर्त्त के लिए 'सुदर' शब्द

की अपेक्षा 'शोभन' शब्द का प्रयोग अधिक मिलता है।

'सौंदर्य' शब्द की एक व्युत्पत्ति और भी हो सकती है—'सुन्द राति इति सुन्दरम्, तस्य भाव सौन्दर्यम्।' 'सुद' को जो लाता हो वह सुदर, और उसका भाव जहा हो, वह 'सौंदर्य' कहलाता है। सुद पूर्वक 'रा' (धातु) अर्थात् 'आदाने' (लाना) धातु से औणादिक 'अच्' प्रत्यय से 'सुदर' शब्द तथा गुणवचन 'ब्रह्मणादिभ्य ण्यञ्' इस पाणिनि सूत्र से 'ण्यञ्' प्रत्ययोपरात 'सौंदर्य' शब्द व्युत्पन्न हुआ है। 'सुद' का अर्थ है 'कर्तनी', अर्थात् जो कैची की तरह काटनेवाला हो, उसको जो लाता हो, वह 'सुदर' हुआ। सौंदर्य हृदय पर, नेत्र के द्वारा, कैची की-सी काटवाला पक्का प्रभाव करता ही है, यह कौन नहीं जानता।

इसी प्रकार एक व्युत्पत्ति और भी विचारणीय हो सकती है। बोली में 'अचानक' शब्द का रूपांतर 'अचानचक' है, किंतु सतत बाहुल्य प्रयोग की धारा में इस 'अचानचक' के 'अ' का भी लोप हो गया। इस प्रकार इस मौलिक शब्द 'अचानक' का रूप 'चानचक' हो गया, जिसका प्रतिदिन के व्यवहार में अधिक प्रयोग होता है। इसी तथ्यानुसार संस्कृत शब्द 'असून' अर्थात् 'प्राणो को' तथा 'ददाति' = 'देता है', अर्थात् जो प्राणो को दे वह 'सुदर' हुआ। इस व्युत्पत्ति के अनुसार 'असून' शब्द के आकार का लोप ('अचानक' की तरह ही) हो गया—तथा मुखसुखार्थ दीर्घ ऊ-कार के स्थान में ह्रस्व उ-कार हो गया—यथा, संस्कृत शब्द पूत = (अमरकोष, 1443) = अर्थात्, पुत्र (अमरकोष, 1128) का पालि भाषा में रूप 'पुत्त' होता है। इस प्रकार इस व्युत्पत्ति से 'सुदर' शब्द का अर्थ, 'जो प्राणों को दे' अर्थात् 'जो जीवन या आनंद दे'—यह हुआ।

'सौंदर्य' के लक्षण और गुण-धर्म को निर्धारित करना सरल कार्य नहीं है। असाधारण धर्म को लक्षण कहते हैं—'लक्षणन्त्वसाधारणधर्मवचनम्'—(तर्कभाषा)। अतिव्याप्ति, अव्याप्ति और असंभव दोष को बचाते हुए पदार्थ का, व्यावृत्ति (सजातीय व विजातीय पदार्थों से भेद करना) व व्यवहार—इन द्विविध प्रयोजनों से स्वरूप स्पष्ट करना ही 'लक्षण' है। सौंदर्य किसी पदार्थ का गुण होता है। सौंदर्य नामक इस गुण को अन्य गुणों से पृथक् करनेवाले किसी लक्षण का निर्देश करने पर उसके स्वरूप का ज्ञान प्राप्त करना सरल हो सकता है। प्रायः सौंदर्य का लक्षण आह्लाद या आनंददायकता समझा जाता है, किंतु हमारी समझ में यह लक्षण अति व्याप्ति से ग्रस्त है, क्योंकि आनंददायकता बहुत-सी वस्तुओं का गुण या फल हो सकता है, किसी विशेष पदार्थ का लक्षण नहीं। सौंदर्य का व्यवच्छेदक लक्षण तो 'आकर्षण' ही समझा जाना चाहिए। हा, आकर्षण के कारण आगे चलकर आनंद भले ही मिले। जहा-जहा आकर्षण है, वहा-वहा सौंदर्य अवश्य है। अतः सौंदर्य का स्वलक्षण 'आकर्षण' है। इस लक्षण से युक्त सौंदर्य को ग्रहण करने पर ही हम सौंदर्य की अत्यंत व्यापक भूमिका पर पहुंच सकते हैं। साहित्य या कला-चिन्ता में सौंदर्य केवल स्थूल वस्तुओं का बाह्य गुण-धर्म मात्र ही न रहकर वह कर्म, शील-चारित्र्य, भावना-कल्पना तक अपना प्रसार रखता है, जिनके प्रति हम पहले आकर्षण का अनुभव करते हैं। अवश्य ही इस आकर्षण का परिणाम आनंददायकता हो सकता है।

सौंदर्य-विषयक मतैक्य की असंभवता

सौंदर्य के अंतिम स्वरूप के सबंध में विद्वान् एकमत नहीं। क्रोचे का कथन है कि प्लेटो

जिस सौंदर्य का प्रवचन करते हैं, उसका कला तथा कलात्मक सौंदर्य से कोई सरोकार नहीं।¹² उधर स्काट जेम्स क्रोचे के सबध में कहते हैं कि वे सौंदर्य और सप्रेषण दोनों ही बातों को प्रायः भुला बैठे हैं।¹³ सौंदर्य का वैयक्तिक या व्यक्ति-निष्ठ भूमि पर ही चितन करनेवालों के प्रति और उस चितन को बुद्धि से छानकर ग्रहण न करनेवालों के प्रति रिचर्ड्स ने खेद व्यक्त किया है, क्योंकि सौंदर्य-चिन्ता का यह ढग सौंदर्य के सही मूल्यों की छानबीन में बड़ा बाधक रहा है।¹⁴ टाल्सटाय ने अपने युग की सौंदर्य-विषयक धारणाओं से घोर असंतोष व्यक्त किया है।¹⁵ तो उधर डॉक्टर भगवानदास ने उनकी कला-विषयक धारणा को उन्हीं के तर्कों से खंडित कर दिया है।¹⁶ कैड ने पश्चिम के शीर्षस्थानीय दार्शनिक हेगेल की सौंदर्य-चिन्ता पर लिखा है कि वह शब्दों की भूलभुलैया है, पागलखाने की बकवास है जो हेगेल में पराकाष्ठा को पहुँच गयी है और जो जर्मन दार्शनिक मूर्खता की भव्य यादगार बनकर रहेगी।¹⁷

इधर, आचार्य प. रामचंद्र शुक्ल ने स्थान-स्थान पर पाश्चात्य सौंदर्य-चिन्ता से अपना असंतोष व्यक्त किया है और उसे शब्दों का गडबडझाला मात्र कहा है।¹⁸

ऐसी स्थिति में सौंदर्य के किसी सर्वमान्य स्वरूप का उद्घाटन करना यहाँ असंभव है।

सौंदर्य का वर्गीकरण

इसी प्रकार, सौंदर्य के वर्गीकरण की भी कोई चेष्टा असंगत ही है। उदाहरणार्थ, टाल्सटाय के सुप्रसिद्ध ग्रंथ 'कला क्या है?' में उल्लिखित पश्चिम में सौंदर्य के वर्गीकरण के प्रयत्न द्वारा इसका कुछ अनुमान हो सकता है।

विचारकों ने सौंदर्य के भेद कई प्रकार से किये हैं। पी.आर. एण्ड्रे ने सौंदर्य तीन प्रकार का बताया है—(1) दिव्य (Divine), (2) प्राकृतिक (Natural), और कृत्रिम (Artificial)।¹⁹ विकलमैन ने सौंदर्य के भेद भिन्न रूप में किये हैं—(1) रूप-सौंदर्य (Beauty of form), (2) विचार या प्रत्यय का सौंदर्य (Beauty of idea) व (3) अभिव्यक्ति का सौंदर्य (Beauty of expression)।²⁰ एडम मुलर ने सौंदर्य दो प्रकार का बताया है—(1) सामान्य सौंदर्य (General beauty), (2) व्यक्तिगत सौंदर्य (Individual Beauty)।²¹ ये भेद विचारकों ने अपने-अपने प्रतिपाद्य विषय की आवश्यकता के अनुरूप किये हैं, जिन पर विचार करने पर सौंदर्य मात्र का विस्तार समाविष्ट किया जा सकता है। किंतु, विषय-निरूपण की सुविधा के लिए हम सौंदर्य के चार भेद करना चाहेंगे—(1) शारीरिक, (2) मानसिक, (3) प्राकृतिक व (4) कलागत। साहित्य की सीमा में जितना भी सौंदर्य कल्पित किया जा सकता है वह सब, हमारी दृष्टि में, इन भेदों में समाविष्ट किया जा सकता है।

सौंदर्य-तत्त्व का अन्वेषण और प्रमाता की जिज्ञासा

मानव की जिज्ञासा-वृत्ति बड़ी प्रबल-गहन है। वह वस्तु के मूल रहस्यों को जाने बिना तृप्त नहीं होती। सौंदर्य के संबंध में भी यही बात ठीक है। सौंदर्य क्या है? जीवन व साहित्य में उसकी मोहिनी शक्ति व गहन-व्यापक प्रभाव को देखते हुए हम उसे रूप-रंग या आकार के बाहरी तथ्यों में ही खोजकर तृप्त नहीं हो पाते। क्योंकि रूप-रंग, आकार आदि तो ऐसे गुण हैं

जो द्रव्यो के आश्रित है और वैशेषिक के सप्तपदार्थों या न्याय के सोलह पदार्थों में परिगणित हुए हैं,²² वे स्वयं स्वतंत्र पदार्थ नहीं। अतः जिज्ञासा-शक्ति के लिए कारण-परंपरा में और आगे बढ़े बिना काम नहीं चलता। विद्वानों को इसी कारण न तो न्याय-वैशेषिक²³ से पूर्ण सतोष होता है और न प्रकृति-पुरुष वाले सांख्य दर्शन²⁴ से ही। वास्तविक बात तो यह है कि सौंदर्य का विषय मानव की मूल सृजन-चेतना में बद्धमूल है। अतः एक स्वच्छ बौद्धिक विश्लेषण तभी संभव है जब सृष्टि के भूतों की कारण-परंपरा का उद्घाटन करते हुए वैशेषिक के अणु, सांख्य के पुरुष, वेदात के ब्रह्म या शैवागम के परमशिव तत्त्वों तक पहुंचा जाये, योगसूत्र की ऋतम्भरा प्रज्ञा व सप्रज्ञात समाधि तथा मनोविज्ञान का सूक्ष्म स्नायु-जाल भी भुलाया नहीं जा सकता। अतः चेतन की गहराइयों में ही डुबकी लगाकर सौंदर्य-विषयक अंतिम तथ्य को जानने की प्रेरणा होती है।

सांख्य दर्शन में जड़ प्रकृति को ही अंतिम तत्त्व माना गया है, पर प्रकृति सक्रिय तो है, किंतु है अधी। अतः विवश होकर एक ऐसे चेतन तत्त्व की कल्पना करनी पड़ी, जिसके सान्निध्य से प्रकृति सृष्टि-रचना में तत्पर रहे। अर्थात् चैतन्य तत्त्व की अनिवार्य आवश्यकता है। बादरायण ने अपने वेदात सूत्रों में जड़ प्रकृति का खंडन करके अकाट्य तर्कों के आधार पर शुद्ध चैतन्य या ब्रह्म की ही चरम तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठा की है। शंकर ने अपने उपनिषद् भाष्य में आत्मा की स्वयंसिद्धता, ज्ञानरूपता तथा अद्वैतता की ही सिद्धि की है।²⁵ इस मूल दृष्टि का खंडन आज तक न हो सका—यद्यपि कालांतर में माया को लेकर अनेक वाद-प्रवाद चले, उधर, जड़ प्रकृतिवाद का अकाट्य तर्कों के आधार पर पूर्व व पश्चिम में आज सफल खंडन किया जा रहा है।²⁶ ऐसी स्थिति में आस्था और अद्वैत की भूमि पर ही सौंदर्य की सतोषजनक व्याख्या संभव है।

मनोविज्ञान की सहायता से सौंदर्य-तत्त्व की अवगति

प्राचीन भारतीय सौंदर्य-विषयक विचारधारा भारतीय काव्य से आकलित की जा सकती है। पर हमारे यहाँ सौंदर्य पर, उसे मन की एकांत भावना के रूप में ही लेकर, कभी विचार नहीं किया गया।²⁷

वास्तव में सौंदर्य के स्वरूप-निर्णय की अनेक भूमियाँ हैं, जिनमें से एक भूमि मनोवैज्ञानिक है। डॉ. दासगुप्त ने सौंदर्य की व्यवस्था अवचेतन मन को आधार बनाकर मनोवैज्ञानिक ढंग से चित्त के संस्कारों की भूमि पर की है। यद्यपि वे आत्म-लाभ, आनंद जैसी पदावली का सौंदर्य-विवेचन में प्रयोग करते हैं, पर उन्होंने तार्किक क्रम को अपनाकर शुद्ध वैज्ञानिक या मनोवैज्ञानिक ढंग पर ही सौंदर्य की प्रमाण-पुरस्सर व्याख्या की है।

उद्बोधक सामग्री या प्रत्यक्ष, अन्वीक्षा, स्मृति संस्कार, सुख-दुःखादि अनुभवों व संवेगों से निर्मित समष्ट्यात्मक अवचेतन, व्यक्तित्व व विभिन्न पुरुषों (जैसे, जैव पुरुष, बौद्ध पुरुष आदि) के स्वतंत्र व्यापार व उनकी तृप्ति—इन प्रमुख उपकरणों को लेकर डॉ. दासगुप्त ने सौंदर्य के स्वरूप का गंभीर विवेचन-विश्लेषण किया है,²⁸ जो अत्यंत सूक्ष्म व रोचक है। उन्होंने अत्यंत तर्कसम्मत ढंग से उपर्युक्त उपकरणों का क्रम व संबंध-स्थापन करके, ब्रह्म, आत्मा, ईश्वर, चेतना को बीच में न लाकर, उपचेतन मन के देश-काल-पात्र-वर्जित संस्कारों को ही केंद्र में रखकर सौंदर्य की समस्या का समाधान किया है। इससे यह स्पष्ट

हो जाता है कि व्यष्टि धरातल पर हमें सौंदर्यानुभव क्यों होता है या सौंदर्य से आनंद क्यों मिलता है।

वास्तव में मूल समस्या है, सुंदर वस्तु सबको समान भाव से आनंद क्यों देती है? वस्तुतः जब तक विषय को इस भूमि पर नहीं लाया जाता तब तक सौंदर्य-संबंधी जिज्ञासा पूर्णतः शांत नहीं होती। काट ने अपनी सौंदर्य-चिन्ता में यह बताया है कि सौंदर्य निष्काम आनंद देता है, सबको आनंद देता है, अनिवार्यतः अपरिहार्य रूप से आनंद देता है और उसमें सबको का ध्यान नहीं रहता।²⁹ श्री हरवशसिंह शास्त्री ने (डॉ. सम्पूर्णानन्द के निरीक्षण में सपन अपने ग्रंथ) 'सौंदर्य विज्ञान' में इस मूल समस्या को उठाकर (एक ही वस्तु का सौंदर्य सबको समान आनंद किस प्रकार देता है?) विचार-विमर्श किया है और काट, हेगेल, शापेनहावर आदि विचारकों की धारणाओं को सौंदर्य-विषयक सत्य के निकट पर्याप्त पहुँची हुई होने पर भी अपूर्ण दर्शाते हुए व उनकी त्रुटियों का निर्देश करते हुए अद्वैत वेदांत के धरातल पर सौंदर्य की इस प्रकार की व्याख्या की है कि उसमें उक्त मनीषियों की चिन्ता भी समाविष्ट हो गयी है और (उनकी दृष्टि में) सौंदर्य की सतोषजनक व्याख्या को अपने में समेटे एक व्यापक परिभाषा भी प्रस्तुत हुई है। उपर्युक्त मनीषियों ने सकल्प, प्रज्ञा, ईश्वर आदि के आधार पर सौंदर्य की व्याख्या करनी चाही है, पर लेखक की धारणा में ये सब सत्ताएँ तो स्वयं ही किसी चेतन तत्त्व के आश्रित हैं। फिर केवल इनके ही आधार पर सतोषजनक व्याख्या कैसे हो सकती है।³⁰

शास्त्रीजी ने वस्तु के बाह्य गुणों में भी सौंदर्य की सत्ता को अस्वीकृत किया है, क्योंकि नाम और रूप का यह प्रसार तत्त्व-दृष्टि से ब्रह्म का उपाधिगत रूप ही है, कोई स्वतंत्र सत्ता नहीं।

वास्तव में जब तक यह समस्या हल न हो कि एक ही सुंदर वस्तु सबके लिए आनंदप्रद क्यों होती है, तब तक सौंदर्य की समस्या का समाधान कठिन ही है। जब तक इस रूप में वस्तु की सुंदरता प्रतिष्ठित न हो तब तक तो मानो सौंदर्य-दृष्टि सीमित या वैयक्तिक ही है। यदि इस वैयक्तिक दृष्टि को ही अंतिम दृष्टि मान लिया जाए तो एक के लिए सुंदर और दूसरे के लिए असुंदर का द्वैत या विग्रह का पथ खुला ही रहेगा। आनंद जो सौंदर्य का प्राण है, वह व्यक्तिगत धारणाओं से किस प्रकार निष्पन्न हो सकेगा, जबकि आनंद की मूल प्रकृति स्वायत्तता में नहीं किंतु व्यापकता, विभुता, औदात्य व आत्मप्रसार में है। अतः यदि आनंद सौंदर्य का स्थायी गुण-धर्म है तो सौंदर्य की कुछ ऐसे धरातल पर और इस रूप में ही व्याख्या करनी होगी कि वह सबके लिए समान भाव से आनंदप्रद हो। सौंदर्यानुभव की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया का विश्लेषण जहाँ महत्वपूर्ण है, वहाँ यह भी अत्यंत महत्वपूर्ण है कि सौंदर्य सबको एक समान आनंददायी क्यों होता है।

आत्मगत सौंदर्य-दृष्टि

आत्मगत सौंदर्य-दृष्टि आत्मा की सत्ता या स्थिति के विश्वास या बौद्धिक निर्णय से परिचालित व अनुप्राणित है। विश्व की दार्शनिक व वैज्ञानिक विचारधारा आज आत्मवादी तथा अनात्मवादी नाम के दो शिविरों में विभक्त है। अनात्मवादी विचारधारा के प्रचारक 'आत्मा' जैसी किसी भी वस्तु में विश्वास नहीं करते। वे अधिक-से-अधिक आत्मा को मन के

विकसिततम रूप का पर्याय मानने को तैयार है। उनकी दृष्टि में मन अणुओं से निर्मित है और अणु पार्थिव वस्तुओं के ही सूक्ष्मतम व अविभाज्य चरम रूप हैं, किंतु उधर भारतीय आत्मवादी आत्मा की स्वतंत्र सत्ता, स्थिति व इकाई में विश्वास करते हैं। वेदात, शैवागम, न्याय-वैशेषिक आदि दर्शनों में वैज्ञानिक चिंतन-प्रणाली द्वारा शुद्ध, सनातन, अखंड व एकरस आत्मतत्त्व की निश्चित पदावली में प्रतिष्ठा कर दी गयी है। ऐसी स्थिति में सौंदर्य-चिन्ता भी आत्मतत्त्व से ही परिचालित हो तो कोई आश्चर्य नहीं।

भारत की ही तरह पश्चिम में भी आत्मवादी दर्शन अनेक शताब्दियों से एक शीर्षस्थानीय दर्शन रहा है। प्राकृतवाद, विज्ञानवाद, जडवाद, विकासवाद आदि के बीच भी वह आज पश्चिम का एक जीवित दर्शन है। सौंदर्य के प्रसंग में उनकी मूल विचारधारा के प्रवाह को, जिससे पश्चिम का सारा अध्यात्मपरक सौंदर्य-चिंतन रूपायित है, तीन-चार शीर्ष-स्थानीय विचारकों के माध्यम में, विहगम दृष्टि से देख लेना उपयोगी होगा।

यूनानी दार्शनिक प्लेटो ने कहा कि प्रत्येक वस्तु का एक पूर्वनिर्धारित व काल्पनिक चरम आदर्श रूप (Absolute Idea) होता है। जो वस्तु अपने इस चरम आदर्श रूप के जितनी ही अधिक निकट होगी, वह वस्तु उसी अनुपात में सुंदर होगी। प्लेटो ने यह भी कहा कि हम बाह्य स्थूल पदार्थों या शारीरिक सौंदर्य से आरंभ करके उत्तरोत्तर सूक्ष्म सौंदर्य की ओर (उच्च भावों व नैतिकता के सौंदर्य, आत्मा के सौंदर्य की ओर) बढ़ते चलते हैं। पूर्ण सौंदर्य का दर्शन इसी गति की परिणति पर होता है। शाश्वत, विलक्षण, अविनाशी सौंदर्य का अनुभव ही पूर्ण सौंदर्यानुभव है। सौंदर्य का एक अक्षय कोष है, जहां से सब पदार्थ सौंदर्य प्राप्त करते हैं। इस प्रकार प्लेटो की सौंदर्य-कल्पना परम उदात्त है। उनकी मूल दृष्टि नैतिक है, अतः वे सौंदर्य की उच्चतम कल्पना नैतिक दृष्टि से ही करते हैं। नैतिक सौंदर्य का कल्याणकर होना अनिवार्य ही है। प्लेटो सौंदर्य-दृष्टि के गहन प्रभाव को बड़े मार्मिक शब्दों में व्यक्त करते हैं। वे कहते हैं कि सौंदर्यानुभव से हमारी दृष्टि दिव्य होती है, हममें आंतरिक उदात्तता आती है और तलस्पर्शिनी जीवन-दृष्टि की प्राप्ति होती है। ध्यान देने की बात विशेष रूप से यह है कि सौंदर्य बीज रूप से व्यक्ति और पदार्थ की (विभाव की) उपेक्षा करके नहीं चलता।³¹

जर्मन तत्त्वदर्शी हेगेल ने कहा कि सौंदर्य जड (Matter) के माध्यम से आइडिया (Idea) का प्रकाशन है।³² ईश्वर अपने आपको दो रूपों में—प्रकृति और आत्मा (Matter and Spirit) में—प्रकट (Manifest) करता है। सौंदर्य मूलतः आत्मिक तत्त्व है जो ऐंद्रिय माध्यमों से व्यक्त होता है। हेगेल के अनुसार सत्य और सुंदर एक है। केवल आत्मा और उससे संबंधित वस्तुएं ही वस्तुतः सुंदर हैं। सौंदर्य का मूल द्रव्य आध्यात्मिक ही है, जो ऐंद्रिय माध्यमों से ही प्रकाशित होता है। आत्मा के सर्वोच्च सत्यों को जाग्रत करने व अभिव्यक्त करने के लिए सौंदर्यपूर्ण कला (जिसमें ईश्वर अपने को प्रकट करता है) धर्म और दर्शन के साथ या समान ही 'Idea' (आइडिया) को प्रकाशित करनेवाली एक उपज है, एक साधन है।³³

सौंदर्य की इस धारणा में हम दार्शनिक धरातल पर रामानुज की विचारधारा के निकट पहुंचते हैं। रामानुज के अनुसार ब्रह्म केवल त्रिगुण ही नहीं, वह सगुण भी है। उसमें सजातीय, विजातीय भेद तो बिल्कुल नहीं, किंतु स्वगत-भेद अवश्य है। अतः ब्रह्म चित् व अचित् (जड,

प्रकृति) में भी प्रकाशित हो रहा है। हेगेल का ईश्वर चित् (मानवात्मा) और अचित् (जड़ प्रकृति) दोनों में प्रकाशित होता है। दर्शन के क्षेत्र में शकर की तुलना में रामानुज जितने अधिक व्यावहारिक है, कला व सौंदर्य-चिन्ता के क्षेत्र में हेगेल कदाचित् काण्ट व क्रोचे से यहाँ अधिक व्यावहारिक जान पड़ रहे हैं। यद्यपि यह भी सत्य है कि हेगेल के यहाँ कला (जिसमें आत्मा का चैतन्य धर्मपूर्ण और सक्रिय रहता है और जिसमें ईश्वर प्रकाशित रहता है) की तुलना में प्रकृति (जड़) अपेक्षाकृत हीन है।

हेगेल की प्रक्रिया के विरोधी शापेनहावर ने कहा कि ससार इच्छाशक्ति या सकल्प का ही परिणाम है। इच्छा या सकल्प बधन का कारण प्रसिद्ध ही है। सौंदर्यानुभव में हमें इस बधन से मुक्ति मिलती है। कलाओं में हमारी इच्छा के स्थूल रूप ग्रहण करने या मूर्त होने की प्रक्रिया में एक सोपान पर किसी आंतरिक शक्ति की एक अवस्था विशेष का या इच्छा का ही साक्षात्कार होता है। इच्छा के स्थूलीकरण की प्रक्रिया में जिस अनुपात में कोई पदार्थ इस मूल इच्छा को आत्मतोष के लिए व्यक्त करेगा वह उतना ही सुंदर कहा जायेगा। प्लेटो ने वस्तु में Idea (आइडिया) के प्रकाशन की बात कही, किंतु शापेनहावर ने सकल्प शक्ति के प्रकाशन की। दोनों प्रकाशनों में अंतर है। शापेनहावर Idea (आइडिया) को “सकल्प के परिणाम की ही एक सीढ़ी मानते हैं।”³⁴ इसका यह अर्थ हुआ कि शापेनहावर का सकल्प (Will) प्लेटो के Idea (आइडिया) से भी अधिक सूक्ष्मतर शक्ति या मानसिक सत्ता है जो वस्तुतः उसके उस कथन के मेल में ही है जिसके अनुसार सकल्प ही ससार का बीज है, ससार सकल्प शक्ति का ही परिणाम है। सौंदर्य एक ओर तो हमें इच्छा से, जो बधनों का मूल है और हमारे लिए पाप-पुण्य दारिद्र्य-दुर्भाग्य व कार्य-कारणात्मक परिस्थिति शृंखला बनाती रहती है, मुक्ति प्रदान करता है और दूसरी ओर वह हमारे मन को सौंदर्यवान् पदार्थों के साक्षात्कार के समय ऐसे भाव (Idea) से भर देता है जो सकल्प (Will) का ही प्रकाशन है। प्रकृति में जो सौंदर्य होता है वह कवि ही हमें खोलकर दिखाता है। यह कार्य कवि के सकल्प और प्रकृतिगत सकल्प की अन्विति से ही संपन्न होता है।³⁵

हमारा सकल्प (Will) इस ससार में अनेक धरातलों (Planes) पर अपने आपको स्थूलीकृत (Objectivize) करता है। जितने ही ऊँचे धरातल (Plane) पर यह स्थूलीकरण होता है सौंदर्य उतनी ही उच्चकोटि का होता है। प्रत्येक धरातल का अपना सौंदर्य होता है। अपने भाव (Idea) को विभिन्न धरातलों पर मूर्त रूप देने की क्षमता सभी में होती है, पर कलाकार में यह क्षमता सर्वाधिक होती है अतः वह उच्चकोटि के सौंदर्य का निर्माण करने में सक्षम होता है।³⁶ पश्चिम में कांट, हेगेल और शापेनहावर की सौंदर्य-चिन्ता अत्यंत सूक्ष्म है, पर भारतीय विचारकों को वह पूर्णतया सतोषजनक नहीं। कांट की सार्वदेशिक बुद्धि या प्रज्ञा (Universal Reason), हेगेल का अद्वय या प्रज्ञा (Absolute or Thought) और शापेनहावर का सकल्प (Will) उनके दर्शन में सर्वोपरि तत्त्व हो बैठे हैं। भारतीय दार्शनिक तत्त्व-चिन्ता से परिचित व्यक्ति जानता है कि प्रज्ञा, बुद्धि या सकल्प सृष्टि-विस्तार की प्रक्रिया में (शैवागम में उन्मीलन-क्रम या अवरोहण-क्रम में) बहुत आगे आते हैं। आदि तत्त्व तो आत्मा, ब्रह्म, पुरुष, या परमशिव ही हैं। सांख्य में बुद्धि जड़ है,³⁷ उससे आत्मा महान् है।³⁸ कठोपनिषद् में स्पष्ट कहा गया है—‘बुद्धिर्बुद्धेरात्मा महान्पर’।³⁹ शैवागम में भी बुद्धि को ऊँचा स्थान प्राप्त नहीं है। अतः आश्चर्य नहीं कि भारतीय जिज्ञासा प्रज्ञा बुद्धि या सकल्प के

बल से सौंदर्य की समस्या के समाधान से पूरी तरह सतुष्ट न हो। इन विचारकों के प्रयत्न अत्यंत गंभीर हैं, पर फिर भी आत्मतत्त्व का प्रेमी भारतीय जिज्ञासु और भी गहरे गये बिना तृप्त नहीं होता।

आत्मगत सौंदर्य-दृष्टिवाले ईश्वर को लेकर भी सौंदर्य की व्याख्या करते हैं। उनके लिए ईश्वर ही परम सुंदर है। जहां-जहां भी ईश्वर का प्रकाश है, वही सौंदर्य है। वस्तु इसलिए सुंदर है कि उसमें ईश्वर ही प्रकाशित हो रहा है। कुछ विचारक विश्व-कल्याण व नैतिकता की भावना या जगन्मागल्य में ही सौंदर्य का दर्शन करते हैं। इस सब सौंदर्य को हम आध्यात्मिक सौंदर्य का ही अंग मान सकते हैं, क्योंकि ये भावनाएँ तत्त्वतः आत्मा की अथवा ईश्वर की सत्ता में विश्वास से ही प्रेरित हुई हैं। प्लेटो, प्लेटिनस, सेट आगस्तिन, बर्क, टाल्सटाय, रस्किन, शेफ्ट्सबरी व श्लेगेल आदि पाश्चात्य दार्शनिक ईश्वर से संबंधित व नैतिकतामूलक सौंदर्य के प्रति आकृष्ट हैं।

वेदातानुसार ईश्वर सोपाधिक ब्रह्म है। उसकी सृष्टि तो माया के ही कारण संभव हुई है। अतः विचारकों की दृष्टि में ईश्वर भी सौंदर्य का चरम या मूल कारण नहीं समझा जाता। शैवाग्र दर्शन में भी अवरोहण क्रम में ईश्वर चौथा तत्त्व (क्रम यह है—परमशिव, शक्ति, सदाशिव, ईश्वर आदि) है, मूल तत्त्व तो वही 'परमशिव' या 'परासवित्' ही है, जिसकी मूल शक्तियों में से एक विशिष्ट 'आनंद शक्ति' से ही सौंदर्य का सबंध ठहरता है। साथ ही, ईश्वर को सौंदर्य का कारण मानें तो ईश्वर की रचना के नाते सभी कुछ सुंदर होना चाहिए, पर व्यवहार में ऐसा नहीं दिखायी देता। नैतिकता का सौंदर्य भी वस्तुतः हमारी आत्मा का ही सौंदर्य है, क्योंकि जिन-जिन आचारों को हमने सुंदर आचारों के रूप में स्वीकृत व प्रतिष्ठित कर लिया है वे आरंभ में हमारी आत्मा की ही तृप्ति के रूप में हुए थे। तात्पर्य यह कि सौंदर्य के मूल का अन्वेषण करने में हम ईश्वर या नैतिकता तक ठहरकर भी सतुष्ट नहीं हो सकते।

भारत की आध्यात्मिक दृष्टि तो शताब्दियों से प्रसिद्ध है और शीर्षस्थानीय रही है। भारत में जब भी किसी वस्तु या विषय पर तात्त्विक चर्चा हुई है तो भारतीय वेदात, जो एकांत आत्मपरक दर्शन है, किसी भी रूप में विस्मृत नहीं हुआ है। भारत में सौंदर्य की चिन्ता मुख्यतः अध्यात्म की भूमि पर ही हुई है। भक्ति-मार्ग में (जहां रूप और गुणों का निरूपण सगुण की भूमि पर हुआ है) भी आत्मा की विशद भूमिका ही ग्रहण की गयी है। काव्य और कलाओं के सौंदर्य के सदर्भ में उसी ब्रह्म का आधार लिया गया है, जिसके तीन रूप हैं सत्, चित्, आनंद। सौंदर्य का सबंध मुख्यतः आनंद से ही है। स्पष्ट है कि सौंदर्य की व्याख्या में आनंद स्वरूप किसी भी प्रकार उपेक्षित या विस्मृत नहीं किया जा सकता था। इस प्रकार भारतीय सौंदर्य चिन्ता निःशेषतः आत्मवाद से ही अनुप्राणित रही। कुछ विचारकों का कहना है कि भारत में सौंदर्य-तत्त्व का विवेचन नहीं हुआ। किंतु ऐसा कहना पूर्ण सत्य नहीं। यह ठीक है कि पश्चिम की तरह उसकी विस्तृत विशद व्याख्या नहीं हुई। पर दर्शन व तर्क की भूमिका पर उसकी मूलग्राही, सक्षिप्त, स्वच्छ व सूत्रात्मक व्याख्या (साहित्य में लक्ष्य व लक्षण ग्रंथों में भी) इतनी अवश्य हो गयी है कि उस पर सौंदर्यशास्त्र का एक विशाल भवन अब सहज ही खड़ा किया जा सकता है। डॉ. शशिभूषण, दासगुप्त तथा प्रो. ए. सी. शास्त्री प्रभृति विद्वानों ने इस दिशा में स्तुत्य उद्योग किया है। प्रो. शास्त्री ने इस मत से असहमति दिखायी है कि भारत में सौंदर्य-तत्त्व की व्याख्या नहीं हुई।⁴⁰ उन्होंने विस्तारपूर्वक भारतीय सौंदर्य-चिन्ता के स्वरूप

का विश्लेषण किया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि भारतीय सौंदर्य-चिन्ता मुख्यतः आत्मपरक है।

वस्तुगत सौंदर्य-दृष्टि

कुछ ऐसे सौंदर्यशास्त्री भी हुए हैं जो आत्मसत्ता में विश्वास न रखते हुए सौंदर्य को वस्तु की आकृति, सुषमा, सम्मात्रा, अगान्विति, सुव्यवस्था, प्रमाणबद्धता, सगति, सवादिता, वैविध्य-वैचित्र्य आदि बाह्य गुणों तथा चटकीले विविध छायाओं व हल्के गाढ़े मिश्रणवाले वर्णों व सुखद-कोमल स्पर्शों में ही देखते हैं। वस्तुतः यह भी एक महत्त्वपूर्ण दृष्टि है जो वस्तुवादियों या प्रकृतिवादियों द्वारा प्रवर्तित-प्रचारित है। पर आत्मवादी दार्शनिक पूछ बैठेंगे कि इस वैविध्य या वैचित्र्य का मूल क्या है? वेदात की दृष्टि से यह नानात्व या वैचित्र्य तो मायिक या कल्पित है, वास्तविक नहीं। अतः सौंदर्यानुभूति में इन बाह्य गुणों का अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान होते हुए भी (आचार्य शुक्ल मानते हैं) वही टिक जाने में समस्या का समाधान नहीं। नामरूप को ही मुख्य समझ बैठना तो तत्त्व से अनभिज्ञता है। ये सब रूप और आकार कदा से आये? आत्मवादी दार्शनिक कहता है कि इस भेद के मूल में एक अभेद सत्ता है, वही चरम सत्ता है और सौंदर्य का कारण है। सृष्टि का एक ही मूल उपादान (ब्रह्म) है जो माया की अनिर्वचनीय शक्ति से अगणित नाम-रूप धारण करता है, अतः बाह्य सौंदर्य की बात बिना बीज या मूल की है। बाह्य जगत् का समस्त वैचित्र्य उस मूल ब्रह्म का ही प्रकाश है, जिसमें समस्त नाम-रूप कल्पित हैं और इस नाम-रूप की कल्पना के बावजूद जो मूलतः एक है। यदि यह कहा जाये कि ब्रह्म के सगुण रूप में प्रकाशित होने से पूर्व तो नाम-रूप थे ही नहीं, अतः नाम-रूप एक स्वतंत्र या अवातर सृष्टि है, तो वेदाती का वही पुराना उत्तर है कि नाम-रूप का यह प्रसार अनिर्वचनीय माया की उपाधि है जो ब्रह्म ने धारण कर रखी है। वस्तुतः नाम-रूपों में वह एकमेव अखंड सनातन ब्रह्म ही प्रकाशित हो रहा है। नाम-रूप वास्तव में उसके अभिव्यक्त होने के माध्यम मात्र हैं, उनकी अपनी कोई निजी या स्वतंत्र सत्ता नहीं। जो नाम-रूप जितना ही ब्रह्म को सफलतापूर्वक प्रकाशित करते हैं या उसके प्रकाशित होने के माध्यम बनते हैं वे उसी अनुपात में सुंदर हो उठते हैं। ब्रह्म या आत्मा से असंपृक्त पदार्थ जड़ मात्र है, उनमें कोई सौंदर्य नहीं।

सौंदर्य को बाह्य पदार्थों में देखनेवाले विचारक भी आगे दो वर्गों में विभाजित किये जा सकते हैं—(1) शुद्ध पदार्थवादी, जो किसी सूक्ष्म चेतना में या आत्मा में किसी भी प्रकार का विश्वास नहीं करते, व (2) आत्मवादी, जो एक मूल सौंदर्य-सत्ता अमर आत्मा में ही मानते हैं, किंतु उसका प्रकाशन वस्तुओं में ही देखते हैं। शुद्ध पदार्थवादियों के सबंध में यहाँ विशेष नहीं कहना है। भारत में उपनिषद् के ऋषि आत्मवादी सौंदर्य-द्रष्टा हैं जो ईश्वर को ही प्रथम सौंदर्य मानते हैं। 'सुंदर' नामक विभूति ईश्वरीय या दिव्य है, वह ब्रह्म के 'अनंद' स्वरूप का ही प्रकाश है।⁴¹

संस्कृत के प्राचीन भारतीय कवि उपनिषद्कालीन इसी सौंदर्य-भावना के उत्तराधिकारी हैं, पर वे सौंदर्य चिन्ता के एक नवीन उत्थान पर हैं और उस मूल सौंदर्य को इन्द्रिय धरातल पर, पार्थिव रूपों में भी देखकर तृप्त होते हैं।⁴² रामानुज व वल्लभ ने सृष्टि का सबंध ब्रह्म के साथ दिखाया ही है। हा, सौंदर्य की आधारभूमि पर अवश्य ही वे सौंदर्य सबंधी अपनी विशिष्ट दृष्टि-भंगिमा रखते हैं।⁴³ भारतीय सौंदर्य-स्रष्टा सौंदर्य को मनोवैज्ञानिक कोण से—

सौंदर्य को केवल मन की एक भावना के ही रूप में—देखने व उसकी व्याख्या करने में प्रवृत्त नहीं हुए। उन्होंने सौंदर्य को वस्तुगत रूप में ही देखा, क्योंकि सौंदर्य की भारतीय तत्त्व-चिन्ता (Metaphysical Theory) सौंदर्य को वस्तु के एक रूप 'Aspect' के रूप में ही देखती है।⁴⁴ सौंदर्य एक सूक्ष्म चरम भावना (Absolute Idea) है जो ऐंद्रिय माध्यम से प्रकाशित होती है। प्लेटो और हेगेल समस्त सौंदर्य को मूल भाव (Idea) का ही प्रकृति में प्रकाशन मानते हैं, यह कहा जा चुका है।

सक्षेप में, रूप, रंग, आकार, कोमलता आदि में ही सौंदर्य देखना सौंदर्य की समस्या को हल नहीं करता। क्योंकि इनसे अभिव्यक्त होनेवाले सौंदर्य का मानदंड व्यक्ति से व्यक्ति तक बदलता जाता है। इन सब धर्मों या गुणों (Attributes) के प्रति हमारी रुचि या आकर्षण देश-काल व व्यक्ति-सापेक्ष है, अतः सौंदर्य की सामान्य या सर्वमान्य तथा पूर्ण सतोषप्रद धारणा इनके आधार पर खड़ी नहीं हो सकती। फिर ये सब गुण पदार्थों के परिवर्तनशील बाह्य अस्थिर धर्म हैं जो सौंदर्य के प्राथमिक या मूल गुण आकर्षण व नवता के मेल में नहीं। इसके अतिरिक्त कारण-परंपरा की ओर बढ़ते ही यह स्पष्ट होने लगता है कि इन गुणों का स्रोत कोई भीतरी शाश्वत या सूक्ष्म तत्त्व है, जिसका ये नाम-रूप या गुण बाह्य प्रकाशन मात्र हैं। अतः चेतन तत्त्व से असंपृक्त इन बाह्य गुणों तक ही सौंदर्य की सत्ता को स्वीकार करना सौंदर्य को मूल से न समझकर उसके डाल-पात को ही समझने का प्रयास है। अतः यद्यपि ये बाह्य उपकरण सौंदर्यानुभूति में पर्याप्त सहायक या सहयोगी होते हैं, पर उन्हें हम सौंदर्य का स्थायी आधार नहीं कह सकते। वेदात, साख्य, शैवागम—किसी भी विशिष्ट दार्शनिक दृष्टि के अनुसार इन उपकरणों को हम अपने आप में चरम गुण नहीं मान सकते। यह हम ऊपर बता ही चुके हैं कि आत्मा या चैतन्य से असंपृक्त सौंदर्य निर्जीव, अचिर व भगुर सौंदर्य है जो सबको एकसाथ तृप्त कर नहीं सकता।

पर इस सबध में एक आत्यंतिक दृष्टि को—पदार्थ में अपना निजी सौंदर्य होता ही नहीं—भी अनुचित प्रश्रय नहीं मिलना चाहिए। कुछ दार्शनिक आदर्शवादिता के आवेश में वस्तु का अपना निजी सौंदर्य किसी भी रूप में मानने को तैयार नहीं हैं।⁴⁵ यह मानते हुए भी कि वस्तुतः पदार्थों में सौंदर्य की उत्पत्ति हमारी मानसिक या आत्मिक क्रियाओं से ही होती है, फिर भी उक्त आत्यंतिकता को भारतीय दर्शन की भूमिका पर स्वीकार नहीं किया जा सकता। द्रष्टा उपस्थित हो या न हो, दृश्य पदार्थ अथवा प्रमेय वस्तु का अपना सौंदर्य उसके ब्रह्म की सृष्टि होने के नाते सुरक्षित है। द्रष्टा तो सच्चिदानंद ब्रह्म की रचित उस सगुण या पहले से ही सुंदर वस्तु में आत्मा के योग से सौंदर्य का साक्षात्कार मात्र करता है। सर्ववाद की भावना हमें इस आत्यंतिकता को पूर्णतः स्वीकार नहीं करने देगी।

समन्वयात्मक सौंदर्य-दृष्टि

केवल बाह्य और केवल आंतरिक दोनों को अतिवादी मानकर सौंदर्य-चिन्तन की एक नवीन विचारधारा का विकास हुआ, जिसे हम समन्वयवादी विचारधारा कह सकते हैं।⁴⁶

आचार्य शुक्ल ने, पाश्चात्यों की दृष्टि में सौंदर्य के केवल मन के भीतर की वस्तु होने पर कहा—“पर वास्तव में यह भाषा के गडबडझाले के सिवा और कुछ नहीं है।”⁴⁷
“बाहर-भीतर का भेद व्यर्थ है जो भीतर है वही बाहर है।”⁴⁸ पश्चिम में सली (Sully) को भी

यह झगडा साफ कर अत मे भारतीय साधारणीकरण या शुक्लजी द्वारा समर्थित लोक-सामान्य भावभूमि वाली बात की ही शरण लेनी पडी।⁴⁹

अधिकांश भारतीय कवि समन्वयवादी ही समझे जाएंगे। साहित्य-क्षेत्र में सौंदर्य का यह मध्यमार्गी मत ही ग्रहण किया जाता है, क्योंकि कोई भी कवि या साहित्यकार रसानुभूति (जो उसका अंतिम लक्ष्य है) के लिए विभाव या आलबन की सत्ता की उपेक्षा करके नहीं चलता। साहित्य का रस-चक्र यह बताता है कि विभाव के अभाव में रस-निष्पत्ति का बीज-वपन ही नहीं होता। गीतिकाव्य में जहाँ केवल अनुभूति या भावना का ही निरूपण होता है वहाँ पाठक-श्रोता अपनी कल्पना में विभाव का अध्याहार किये रहता है। न तो वह विभाव के स्थूल आलबन या आधार को छोड़कर सौंदर्य की निर्गुण भावना मात्र से अपना कविरूप सुरक्षित रख सकता है और न वह उस सूक्ष्म भावना को सर्वथा छोड़ केवल स्थूल पदार्थ की जड़ उपासना ही कर सकता है, क्योंकि स्थूल आलबन तो उसका प्रस्थान-बिंदु मात्र है, अतः तो उसे उस रस की प्रतिष्ठा करनी होती है जो अलौकिक, प्रकाशमय व अनिवर्चनीय है।

इस प्रकार दार्शनिक भले ही अपने अतिवाद में सौंदर्य के शुद्ध या अंतिम स्वरूप को वहाँ प्रतिष्ठित कर दे जहाँ मन की भी पहुँच नहीं, पर कवि या साहित्यकार, जो काव्य की पद्धति, स्वरूप या प्रणाली से शासित है, तो अनिवार्यतः दोनों अतिवादों को बचाकर मध्यमार्ग ही ग्रहण करने के लिए बाध्य है। न वह जड़वादी है और न निर्गुणवादी, न शून्यवादी या स्वप्नवादी-मायावादी। साहित्यकार की सौंदर्य-चिन्ता मूलतः उक्त दृष्टिकोण के ढाँचे में ही रहकर निर्मित होती है। प्राचीन भारतीय कवियों ने यही दृष्टि ग्रहण की थी।

भारतीय भक्तिमार्ग के कवियों व आचार्यों की भी यही दृष्टि जान पड़ती है। उन्होंने 'सौंदर्य' को केवल एक सूक्ष्म या निर्गुण भावना मात्र न कहकर उसे अधिक स्पष्ट व पुष्ट भूमि प्रदान की है। रूप गोस्वामी ने अपने 'उज्ज्वल नीलमणि' नामक ग्रंथ में अग-प्रत्यग के यथोचित सन्निवेश को ही सौंदर्य कहा है—

अगप्रत्यगकाना य सन्निवेशो यथोचितम् ।

सुश्लिष्टसधिबन्ध स्यात्तत्सौन्दर्यमितीर्यते ॥⁵⁰

इस पर जीव गोस्वामी की टीका है—

अगाना बाह्यादीना प्रत्यगाना प्रगण्डप्रकोष्ठमणिबन्धादीना यथोचित स्थौल्यकार्श्यवर्तुलत्वादिक यत्र यत्र यद्यदुचित भवति तदनतिक्रम्य सन्निवेश सुश्लिष्टः यथोचित मासलत्वेनैक्यमाप्त सन्धीना कफोण्यादीना बन्धो यस्मिन् स ॥

‘श्री हरिभक्तिरसामृतसिन्धु’ में भी रूप गोस्वामी लिखते हैं—
“भवेत्सौन्दर्यमंगाना सन्निवेशो यथोचितम्”।⁵¹

वे स्पष्ट ही सौंदर्य को सुरम्य अगत्व का पर्याय कहते हैं—“अत्र सौंदर्य सुरम्यांगत्वपर्यायम्।”

अग-प्रत्यग के यथोचित सन्निवेश पर बल देने का अर्थ सौंदर्य-दृष्टि की स्थूलता या भौतिकता नहीं है। इस सन्निवेश का मर्म तो श्रीकृष्ण के वल्लभ सप्रदाय में कल्पित रूप की कल्पना के परिवेश में ही भली भाँति समझा जा सकता है। सौंदर्य की यह भावना,

संक्षेप में, न तो कोरी वायवी है और न पदार्थवादियों की-सी कोरी भौतिक या स्थूल। यह सन्निवेश आत्म-तत्त्व का ही प्रकाशक या उससे अनुप्राणित है। साहित्य क्षेत्र में इसे हम समन्वय की दृष्टि के अतर्गत ही ले सकते हैं। सगुण भक्त कवि या आचार्य का कोरे निर्गुण या कोरे पार्थिव—दोनों से जो घबराता है। ऊपर सन्निविष्ट किये जानेवाले जिन अंगों की चर्चा है, उनके विवरण के बीच से एक अलौकिक सौंदर्य-चेतना सुलगी-फूटी पड़ रही है।

वस्तुतः सौंदर्य-चिन्ता में यह समन्वय की भूमि अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। सौंदर्य की जो निर्गुण भावना है, उसका तो सौंदर्य-चिन्ता से विशेष संबंध ही नहीं ठहरता, क्योंकि सौंदर्य के लिए किसी पदार्थ के माध्यम की नितांत आवश्यकता है। सौंदर्य का अनुभव योग की सप्रज्ञात समाधि से संबंध रखता है,⁵² जिसमें अनुभवकर्त्ता सूक्ष्म विषय के आधार पर अधिक-से-अधिक 'निर्विचारा' सप्रज्ञात समाधि तक पहुँचता है। आगे असप्रज्ञात समाधि में माध्यम के रूप में किसी वस्तु की आवश्यकता नहीं रहती। सौंदर्यानुभूति का इस समाधि से संबंध नहीं समझा जाता। दूसरी ओर वस्तु के बाहरी गुण-धर्म मात्र में ही सौंदर्य नहीं रहता। जिस सीमा तक गुण-धर्म आत्मा का प्रकाशन करते हैं, उसी सीमा तक पदार्थ सुदूर अनुभूत होता है। दोनों अतिवादों को बचाकर मध्य की भूमि ही सौंदर्यानुभूति की सामान्य भूमि कही जा सकती है। आचार्य शुक्ल इस मध्यमार्ग को ग्रहण करते जान पड़ते हैं।⁵³

समन्वयात्मक सौंदर्य-दृष्टि सौंदर्य-चिन्ता के क्षेत्र की एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण दृष्टि है—तात्त्विक दृष्टि से भी और प्रसाद-साहित्य पर विचार करने के लिए व्यावहारिक प्रयोजन की दृष्टि से भी। इस दृष्टि के अतर्गत आत्मा अथवा चेतना तथा पदार्थों का बाह्य सौंदर्य—दोनों का महत्त्व समाविष्ट है। समन्वय का अर्थ सम और अन्वय, अर्थात् समान मेल या मिश्रण किया जा सकता है। पर समन्वय से हम अर्थ लेना चाहेंगे—आत्मा के निरीक्षण या शासन में अथवा आत्मा की अध्यक्षता में पदार्थों के सौंदर्य की स्वीकृति। समन्वय का मार्ग प्रायः संक्षेप या शार्ट कट का मार्ग होता है जिससे कि अन्वित किये जानेवाले दो पदार्थों के पारस्परिक अनुपात का स्पष्ट ज्ञान नहीं होता। चूँकि सौंदर्य की समन्वयात्मक दृष्टि में आत्मा ही प्रधान तत्त्व है;—आत्मा में ही वस्तुगत सौंदर्य अन्वित होता है—अतः समन्वय का अर्थ उक्त रूप में ही ग्रहण करने की आवश्यकता है।

उक्त समन्वय की दृष्टि का महत्त्व जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, इस कारण से है कि आत्मा व पदार्थों का सौंदर्य—दोनों का ही महत्त्व इसमें स्वीकृत है। आत्मा की शुद्ध स्थिति तो अरूप-अनाम व अनिर्वचनीय है, फिर व्यावहारिक धरातल पर केवल 'आत्मा' से व्यवहार कैसे चलेगा? उधर केवल पदार्थ और उसका बाह्य सौंदर्य, आत्मा से अस्पृष्ट रहकर, जड़मात्र रह जायेगा। दोनों ही स्थितियाँ पूर्ण संतोषकर नहीं। हम आत्मा को बाहर प्रकाशित होते हुए अथवा किसी व्यक्ति, पदार्थ या स्थिति के माध्यम से व्यक्त होते हुए देखकर ही तृप्त व प्रसन्न हो सकते हैं। आत्मा का बाह्य प्रकाशन कोई ऐसी निम्नगामी स्थिति नहीं है कि हम उसका नाम सुनकर ही किसी अध्यात्म-ह्रास या अध्यात्म-विमुखता जैसी वस्तु से खिन्न या विकल हो उठें। आत्मा जब तक प्रकाशित न हो तब तक उसकी सत्ता का विश्वास कैसे जमे। अब यदि आत्मा प्रकाशित होगी ही तो किसी वस्तु के माध्यम से ही तो। अग्नि ईंधन के माध्यम से ही तो प्रकट होगी। पदार्थों के माध्यम से

आत्मा प्रकट होती है—इस स्थिति से भी बहुत से अध्यात्म-प्रेमी खिन्न जान पड़ते हैं मानो बाह्य पदार्थ कोई ऐसी अत्यंत निकृष्ट वस्तु है कि आत्मा जैसी सूक्ष्म-निर्विकार वस्तु के साथ जिसकी कल्पना-मात्र अत्यंत असह्य हो। जब तक स्थूल पदार्थ के प्रति हमारी सम्यक् दृष्टि नहीं होगी तब तक हम इन दोनों सत्ताओं को निकट कल्पित करने में भयभीत होते रहेंगे। भारतीय वेदात् की दृष्टि से देखने पर स्थूल पदार्थ भी ब्रह्म के ही सगुण रूप हैं। अपने आप में भले ही तुच्छ व नगण्य हो पर आत्मा के संपर्क के साथ ही वे दिव्य चेतना के माध्यम या वाहक हो उठते हैं। तात्पर्य यह कि सौंदर्य-चिन्ता के क्षेत्र में समन्वय की दृष्टि सर्वाधिक सतोष प्रदान करनेवाली दृष्टि है। कवियों, कलाकारों और भक्तों की दृष्टि में उक्त समन्वय-दृष्टि सहज समाविष्ट रहती है।

प्रसाद को भी हम समन्वयवादी विचारधारा से ही सबद्ध मानेंगे, क्योंकि वे सौंदर्य-चेतन में एक ओर तो आत्मवादी है और दूसरी ओर कवि होने के नाते वे आलंबन के मूल पदार्थगत सौंदर्य की उपेक्षा नहीं कर सकते। वे सौंदर्य सबधी दोनों अतिवादी विचारधाराओं से सर्वथा मुक्त होकर सौंदर्य को व्यापक रूप में ही ग्रहण करते हैं।

सौंदर्य सबधी कुछ विशिष्ट धारणाएँ

सौंदर्य के स्वरूप की एक परिपूर्ण धारणा कतिपय विशिष्ट सौंदर्य-चिन्तकों की धारणाओं के समुच्चय द्वारा खड़ी की जा सकती है।⁵⁴

यों तो सौंदर्य के वैशिष्ट्य की सूचक अनेक विशेषताएँ बतायी जा सकती हैं, पर उनमें से कुछ ऐसी हैं जो सौंदर्य की प्राणभूत हैं—जिनके अभाव में सौंदर्य जीवन की एक महान्, उदात्त व गंभीर अनुभूति नहीं कहला सकता। सौंदर्य की ये विशेषताएँ वस्तु या प्रमेय के बाहरी स्थूल रूपाकार या गुणों को भेदकर भीतर से प्रकट होनेवाली उसकी आत्मस्थानीय विशेषताएँ हैं। इन विशेषताओं के आकलन के बिना सौंदर्य की अनुभूति स्वादहीन, निष्पाण और झकृति-शून्य है।

हैंस लारसन ने सौंदर्य-चिन्ता के प्रसंग में कहा है, तर्कभूमि से उठकर वस्तु के सम्यक् रूप के अवबोध के क्षणों में मानो द्रष्टा का तीसरा नेत्र ही खुल जाता और सब कुछ प्रकाशित हो जाता है।⁵⁵

प्रसिद्ध सौंदर्य-चितक एमर्सन की धारणा है कि सौंदर्य में एक विराट्ता (Cosmical quality) होती है जो वस्तु को उसके लघु व्यक्ति से ऊपर उठाकर उस केंद्रीय लाभ (Benefit) का आख्यान करती है जो कि प्रकृति की आत्मा है।⁵⁶

प्रसिद्ध रहस्य तत्त्वचिन्तक अडरहिल की धारणा है कि जो व्यक्ति प्रकृति और नारी में सौंदर्य की रहस्यमयी भावना से स्पृष्ट हुए हैं, उन्हें ही वास्तव में दिव्य ज्योति ने स्पर्श किया है, और उन्होंने ही एक क्षण के लिए वास्तव में सृष्टि के रहस्य को समझा है।⁵⁷

डेवीस (W.H. Davies) का कथन है कि वास्तविक जीवन का मानदंड यह नहीं है कि हम कितनी बार सांस लेते हैं, किंतु यह है कि हम सौंदर्य दर्शन से जीवन में कितनी बार स्तंभित-रोमांचित या आत्म-विभोर हुए हैं।

कालिदास की दृष्टि में सौंदर्य पावनकारी है⁵⁸ तथा उसका सबध जन्म-जन्मांतर से है।⁵⁹ भवभूति उसे ही सुंदर मानते हैं जो दिव्य गुणों से समन्वित हो।⁶⁰ माघ उसे ही

सुंदर कहते हैं जो प्रत्येक क्षण नवीन जान पड़ता हो।⁶¹ भारवि ने उसे ही सुंदर कहा है जो आत्मपर्यवसित हो और जिसे किसी अन्य की अपेक्षा न हो—‘न रम्यमाहार्यमपेक्षते गुणम्’।⁶² श्रीहर्ष विशेषतः सम्मन्ना व सामजस्य (Symmetry and Harmony) में ही सौंदर्य देखते हैं।

सूरदास की दृष्टि में श्रीकृष्ण के सौंदर्य के आगे महामुक्ति की भी कोई पूछ नहीं। उनकी दृष्टि में रूप को छोड़कर कोई दूसरा रक्षक नहीं। श्रीकृष्ण रूप को देखे बिना सब ससार गोपियो को सूना लगता है। रूप के प्रभाव से दृष्टा की सहज समाधि लग जाती है।

सामूहिक रूप से सौंदर्य की भावना अन्य सब प्रकार के आनंद से भिन्न आनंद की एक विलक्षण भावना है। वह सामान्य उपयोगिता से पृथक् असाधारण आह्लादमयी अनुभूति है, जिसमें एक अलौकिक तत्त्व का समावेश है। वह व्यक्तिगत उल्लास और भाव से आगे सार्वभौमिक भावना है और ज्ञान की एक आनंदमयी अवस्था है जो नवसृजन न नवीन आत्मलाभ से समन्वित है। वह स्वयं ही अपना प्रमाण है और ज्ञान के सामान्य साधनों से प्राप्य नहीं। उसके प्रभाव अवचेतन में बड़े धुधले व अस्पष्ट रूप में भासमान होते हैं, अतः यह भावना अनिर्वचनीय है।⁶³

प्रसाद की सौंदर्य-विषयक धारणा

सौंदर्य-तत्त्व की इस सामान्य चर्चा के बाद यह देखना आवश्यक है कि प्रसाद की सौंदर्य सबंधी धारणा क्या है, क्योंकि प्रसाद की साहित्यगत सौंदर्य-सृष्टि उसी से अनुप्राणित है और उस सृष्टि की मूल प्रेरणा और उपादानों की जाच-पड़ताल के लिए अंतिम प्रामाणिकता का सुनिश्चित और दृढ़ आधार वही प्रदान कर सकती है।

प्रसाद सामाजिक दृष्टि से प्रवृत्तिवादी, साहित्यिक दृष्टि से रसवादी और दार्शनिक दृष्टि से आनंदवादी है। उनकी जीवन-दृष्टि में इन तीनों दृष्टियों का सुमजल समाहार है। प्रसाद की सौंदर्य-विषयक धारणा या विचारणा का मर्म समझने के लिए उक्त सूत्र महत्वपूर्ण सिद्ध होगा।

सामाजिक दृष्टि से प्रसाद प्रवृत्तिवादी हैं। सनातन काल से जीवन के प्रति सामान्यतः दो दृष्टियाँ रहती आयी हैं—प्रवृत्ति मार्गी और निवृत्ति मार्गी। प्रवृत्ति मार्गी दृष्टि भारत में आर्यजाति की ऋग्वेदकालीन आदि दृष्टि है जो जीवन के आमोद-उल्लासपूर्ण गार्हस्थ्य, सामाजिक व धार्मिक आयोजनों, उत्सवों व समारोहों में प्रकट हुई। कालांतर में कर्मकांड-मूलक वैदिक संस्कृति की प्रतिक्रिया में जैन व बौद्ध जीवन-दृष्टियाँ विकसित हुईं, जिन्होंने अपने अहिंसा व करुणा की भावना के अतिरेक में जीवन को दुःखमूलक ठहराकर जीवन व प्रकृति का सहज सौंदर्य हर लिया और समय व आत्म-दमन के आधार पर मठों व विहारों की अप्राकृतिक जीवन-प्रणाली की प्रतिष्ठा की। आत्मा के सहज उल्लास और आनंद की भावना जो उपनिषदों व शैवागमों में पायी जाती है, प्रायः पूर्णतया भुला दी गयी और हृदय के राग व काया के रूपयौवन आदि के प्रति एक कुत्सा व घृणा उत्पन्न की गयी। प्रसाद-साहित्य में हम इस अप्राकृतिक जीवन-दृष्टि के प्रति एक विद्रोह और उसके जीर्णोद्धार का एक विराट् सकल्प और प्रयत्न देखते हैं। ‘इरावती’ उपन्यास, ‘देवरथ’, ‘सालवती’ आदि कहानियाँ व अन्य

रचनाएँ इसका प्रमाण हैं। तात्पर्य यह कि प्रसाद ने अस्वाभाविक निवृत्ति-दृष्टि का परिहार कर जीवन की स्वस्थ प्रवृत्ति दृष्टि⁶⁴ की स्थापना की, जिसका सृष्टि के सौंदर्यानुभव व काव्य के रसानुभव से गहरा संबंध है।

साहित्यिक दृष्टि से प्रसाद रसवादी है। यह रसवाद रसावयवों के यात्रिक निर्वाह मात्र से प्रसूत न होकर दार्शनिक 'आनंदवाद' का साहित्यिक पर्याय है, जिसकी दृढ़ आधारभूमि प्रसाद ने मर्मग्राहिणी बौद्धिक मीमांसा के द्वारा अपनी गद्य रचनाओं में प्रस्तुत की है।⁶⁵ इस साहित्यिक रस का मूल उन्होंने मानवीय वासना में माना है जो मनोविज्ञान की प्रक्रिया से आत्मा में विश्रुत होती है। 'वासना' की यह स्वीकृति एक ओर तो कला के जन्म-संबंधी आधुनिक मनोविज्ञान की नवीनतम स्थापनाओं के मेल में होकर प्रामाणिक है और सस्कार व वासना के आधार पर की गयी आचार्य अभिनवगुप्त⁶⁶ के सर्वस्वीकृत अभिव्यक्तिवाद की व्याख्या के पूर्ण मेल में है और दूसरी ओर यह प्रसाद की सौंदर्य-विचारणा के मर्म को समझने का मार्ग प्रशस्त करती है, क्योंकि वासना के अभाव में सौंदर्य की सत्ता मनोविज्ञान-समर्थित नहीं। पर यह सौंदर्य-चिन्ता केवल मनोविज्ञान और साहित्य की प्रक्रिया का ही परिणाम नहीं, उसमें तो दो ऐसे (यदि इतना ही होता तो इसमें प्रसाद का निजी महत्त्व अत्यल्प होता) विशिष्ट व बहुमूल्य तत्वों का समावेश है जो इस दृष्टि को एक स्पष्ट मौलिक व्यक्तित्व अथवा 'प्रसादत्व' प्रदान करते हैं। वे तत्त्व हैं—शैवभावना और रहस्यदर्शिता।

दार्शनिक दृष्टि से प्रसाद आनंदवादी है। यह आनंदवाद कोरा स्थूल विनोद न होकर एक गहरी दार्शनिक भित्ति पर आधारित है। इस आनंदवाद ने ही प्रसाद की रस-विषयक धारणा को, अभिनवगुप्त के अनुकरण पर, आध्यात्मिक पीठिका प्रदान की है। भारत में रस की जो धारणा मिलती है वह विनोद को लेकर ही है। आचार्य भामह ने ही उसे गंभीर आनंद की भूमि पर उठाने का सबसे पहला प्रयास किया।⁶⁷ आगे आचार्य अभिनवगुप्त ने इस दार्शनिक आनंदवाद के आधार पर साहित्यिक रस की आध्यात्मिक व्याख्या की। प्रसाद इसी व्याख्या का समर्थन व पोषण करते हैं। वे सौंदर्य को भी इन्हीं दार्शनिक व आध्यात्मिक दृष्टियों से देखते हैं, क्योंकि उनकी दृष्टि में वास्तविक सौंदर्य का मर्मोन्मेष वही है। प्रसाद की सौंदर्य-चिन्ता व सौंदर्य-निरूपण का विचार करते समय उनकी उक्त आनंदवादी दृष्टि को ध्यान में रखना अत्यंत आवश्यक है। सृष्टि के सौंदर्य को आनंदवादी दार्शनिक की दृष्टि से देखकर उन्होंने साहित्य-निरूपित प्रकृति व नारी के सौंदर्य को एक अभिनव गरिमा व कांति प्रदान है। तात्पर्य यह कि प्रसाद के सौंदर्य-निरूपण के मर्म को समझने के लिए उनकी आनंदवादी दृष्टि को ध्यान में रखना अनिवार्य है। उन्होंने अपने काव्य-विकास के आरंभिक चरण से लेकर अंतिम चरण तक इस आनंदवाद के प्रति अपनी गहरी निष्ठा रखी है।

ये तीनों दृष्टियाँ सश्लिष्ट होकर जगत्, मानव और प्रकृति को एक ऐसी नवीन व ताजी दृष्टि से देखने की प्रेरणा करती हैं जो इसमें निहित सौंदर्य को नेत्रों के सामने उभार दे। यह दृष्टि यथार्थ और आदर्श, भौतिक और आध्यात्मिक जैसा कोई कृत्रिम भेद नहीं मानती। इस कृत्रिम दृष्टि से मुक्त होकर आत्मा के सहज आनंद के उल्लास में जीवन-सौंदर्य को देखना ही इस दृष्टि का रहस्य है। जब तक यह जीवनोपयोगी रहस्य-दृष्टि न प्राप्त हो जाये तब तक गूढ़ आनंदमय सौंदर्य का दर्शन असंभव है। आनंदवादी प्रसाद ने वही सौंदर्य-दृष्टि पायी है। यह

दृष्टि वासना, रूप, यौवन, राग—इनमें से किसी की भी उपेक्षा नहीं करती, बल्कि उनका सौंदर्य आकृति है। ये सब शक्ति, उल्लास और आनंद की अभिव्यक्तियाँ हैं और इनका निषेध या अस्वीकार जीवन के सर्वांगपूर्ण विकास के लिए घातक है। वास्तव में प्रसाद की इस सौंदर्य-दृष्टि का मूल उद्गम समझने के लिए प्रसाद का एक सूत्र दृढ़ता से पकड़ लेना पड़ेगा, जिसके सहारे उन्होंने अपने साहित्य-सृजन का दृष्टिकोण उपस्थित किया है और उसके मूल्यांकन का एक दृढ़ और स्थायी आधार हमें प्रदान किया है—वह सूत्र है 'आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति'। यह सूत्र मौलिक और क्रांतिकारी है। ऊपर हमने जिस मूल अर्थ की बात कही है उसका रहस्य इस पदावली की व्याख्या के द्वारा ही खुलता है। अनुभूति या दो प्रकार की है—सकल्पात्मक और विकल्पात्मक।

विकल्पात्मक दृष्टि विश्लेषण, वर्गीकरण, विभाजन की प्रक्रिया को स्वीकार करती है। यह दृष्टि भेद उत्पन्न करनेवाली है। यह सकल्पात्मक मूल अनुभूति आत्मा की असाधारण मननक्रिया का परिणाम है। इस पदावली में जो कुछ निहित है, उस सब कुछ के प्रति प्रसाद इतने निष्ठावान् हैं कि केवल हिंदी साहित्य या काव्य ही नहीं, समस्त भारतीय साहित्य, धर्म और दर्शन की वे बड़ी गहराई व प्रामाणिकता से व्याख्या करने में समर्थ हो सके हैं।

प्रसाद की सौंदर्य-दृष्टि का इस विचारधारा से सीधा संबंध है। विवेक, द्वयता या भेद-बुद्धि से उस अखंड सौंदर्य के दर्शन का लक्षण है सर्वत्र सौंदर्य का दर्शन करना। फिर तो नारी का रूप-सौंदर्य, यौवन-भावनाएँ आदि भी इसी व्यापक सौंदर्य-दर्शन का अंग बन जाती हैं और नारी के वे सब उपकरण जिनको धार्मिक, नैतिक बुद्धिजीवियों ने त्याज्य व हेय ठहराया है, उसी शाश्वत, अखंड व अमर सौंदर्य के उपकरण या प्रतीक बन जाते हैं। इस मानसिक धरातल पर पहुँचे बिना प्रसाद की सौंदर्य-दृष्टि की सतोषजनक व्याख्या संभव नहीं।

प्रसाद ने कामायनी में सौंदर्य की यह धारणा प्रस्तुत की है

सौंदर्य में विद्युत् की वह उन्मादयुक्त प्राणमयी धारा बहती है जो अबरचुबी हिमशृंगों से कलरव (प्रेमालाप का) और कोलाहल (युद्धनाद) को साथ लिये हुए उतरी है। उसमें मंगल कुकुम की श्री और उषा की लाली निखरती है या निखरी हुई रहती है तथा जिसमें ऐसी हरियाली रहती है कि भोला सुहाग इठलाता हो। वह आनंद-सुमन के समान विकसित होकर नयनों का कल्याण बना रहता है तथा वासती के वन-वैभव में कोकिल के पंचम स्वर-सा रहता है। वह मूर्च्छना के समान मचलता-सा शरीर की नस-नस में गूँज उठता है और आँखों के साँचे में आकर रमणीय रूप बनकर ढल जाता है। नयन रूपी नीलम की घाटी सौंदर्य रूपी रस के बादल से छा जाती है। सौंदर्य वह कौंध है जिससे अंतर की शीतलता तक ठंडक पाती है। सौंदर्य में वसंत का हिल्लोल भरा रहता है और गोधूली की-सी ममता रहती है। उसमें जागरण प्रभात के समान हसता है (या वह जागरण के प्रभात-सा मुसकराता है) और स्वयं मध्याह्न भी (जिससे बढ़कर उज्ज्वल और कुछ नहीं) उससे निखर उठता है। वह सौंदर्य मानो उस नवल चंद्रिका (चांदनी) से प्रकट होकर मन या मानसरोवर की लहरों पर बिछलता है जो चकित होकर सहसा अपने प्राची के घर (प्राची रूपी घर) से निकल आयी हो। फूलों की कोमल पखुडियाँ उस सौंदर्य के अभिनदन में बिखर पड़ती हैं और उसके स्वागत के लिए जो कुकुम

का चदन (या कुकुम और चदन) बनता है उसके लिए वे (पखुडिया) अपना मकरद मिलाती हैं। कोमल किसलय मृदु-मृदु स्वर से सौंदर्य का ही जयघोष सुनाते रहते हैं। सौंदर्य में (सौंदर्य की भावना या उसकी अनुभूति में) मन के दुःख और सुख दोनों (अपना वैषम्य छोड़) मिलकर उत्सव और आनंद मनाते हैं। वह चेतना का उज्ज्वल वरदान है और ससार में सौंदर्य के नाम में सर्वत्र पुकारा या जाना जाता है। उस सौंदर्य में अनंत अभिलाषा के सब सपने जगते रहते हैं।⁶⁸

सौंदर्य किसी भी प्रकार का (शारीरिक, मानसिक, प्राकृतिक, कलागत) हो, उसके जो भी मूल गुण, धर्म आदि हो सकते हैं, वे सब इस सौंदर्य-विवेचना में काव्यात्मक पद्धति पर समाविष्ट कर दिये गये हैं। यह सौंदर्य के स्वरूप का भावात्मक निरूपण है, जिसमें सौंदर्यशास्त्रियों के द्वारा निर्दिष्ट सौंदर्य की प्रायः सभी विशेषताएँ अत्यंत रमणीय रूप से सजा दी गयी हैं। यह कोरी भावुकता कहकर टालने की बात नहीं, प्रसाद ने सौंदर्य की शक्ति व प्रभाव का विशेष अनुभव करके सौंदर्य स्वरूप का यह चित्र अंकित किया है जो अनुभूति और सौंदर्य-शास्त्र की तुला पर पूरा खरा उतरेगा।

इस काव्यात्मक निरूपण में कवि ने सौंदर्य के मार्मिक गुणों—(आकर्षण, आनंद-प्रदायता, सद्यःप्रभावशालिता, पावित्र्य, नवता, रहस्यमयता, रमणीयता, अमरता, आत्ममूलकता) का अत्यंत सक्षिप्त व प्रभावशाली व्याख्यान किया है। गुणों की कोरी गणना ही नहीं कर दी गयी है। इन गुणों को भरे-पूरे जीवन-व्यापारों के बीच अवस्थित करके उन्हें सजीव बनाया गया है।

प्रसाद-साहित्य में अन्य स्थलों पर भी सौंदर्य-विषयक विचारधारा प्राप्त होती है। प्रसाद यह मानते हैं कि किसी रहस्यमयी आत्मिक क्रिया से जीवन में सहसा किसी दिन, किसी क्षण सौंदर्य का प्रथम अनुभव होता है।⁶⁹ इस क्षण के बाद ही सब कुछ एक मोहिनी और मधुरता से ओतप्रोत हो उठता है।⁷⁰ प्रसाद रूप और सौंदर्य में भेद करते हैं। बाह्य रूप की अपेक्षा हृदय का सौंदर्य ही उन्हें प्रिय है, जो ससार की दूषित वायु से नष्ट नहीं होता।⁷¹ जब बाह्य आकृतियों का आवरण हट जाता है, तभी विश्व का रूप रसमय होता है।⁷² ऐसे अनुभव से ही आंतरिक ज्योति के उन्मेष से आखे पारदर्शी हो जाती हैं।⁷³ आंतरिक, आत्मिक सौंदर्य की आभा से स्नात बाह्य रूप ही या हृदय की अनुकृति बनकर प्रकट हुआ वास्तविक रूप है।⁷⁴ जीवन में स्निग्धता सौंदर्य के ही कारण आती है।⁷⁵ सौंदर्य के निर्माता उपकरणों में, प्रसाद की दृष्टि से, एक अत्यंत महत्वपूर्ण उपकरण है सरलता,⁷⁶ वैभव नहीं। रीतिकाल में वैभव व मादकता के अभाव में सौंदर्य की कल्पना भी नहीं होती थी,⁷⁷ यह यहा द्रष्टव्य है। सौंदर्य की यही सुषमा है कि उसके प्रभाव से लौह या पाषाण का हृदय भी मृदुल-स्निग्ध व द्रवित होकर ही रहता है।⁷⁸ प्रसाद की मान्यता है कि सृष्टि में सब कुछ सुंदर है। अपना हृदय प्रशांत बनाये बिना इस सृष्टि में वह सच्चा सौंदर्य दिखायी ही नहीं पड़ेगा।⁷⁹ वे तो इस सौंदर्य को ही निरखने के लिए जन्म लेकर पृथ्वी पर आना चाहते हैं।⁸⁰ क्योंकि प्रिय का दर्शन वस्तुतः सौंदर्य से कोई पृथक् वस्तु नहीं है, स्वयं सौंदर्य का दर्शन ही प्रिय का दर्शन है और सर्वत्र उस सौंदर्य की ही प्रभा जगमगा रही है।⁸¹ मानवी या प्राकृतिक, कैसा भी सौंदर्य हो, है किसी दिव्य शिल्पी का ही कला-कौशल।⁸²

प्रसाद रहस्यवादी है। वे विश्व-भर में विकीर्ण इस सौंदर्य का मूल उत्स कही दूर देखते हैं, जहाँ किसी परम सुंदर या चिर सुंदर का शाश्वत का निवास है।⁸³ वह एक ऐसी सत्ता है

छोटे छोटे कुसुम श्यामला धरणी में जिसका सौंदर्य
इतना ले कर खिलते हैं, जिन पर सुंदरता का गर्वी—
मानव भी मधुलुब्ध मधुप-सा सुख अनुभव करना फिरता।

+ + +
उस सौंदर्य-सुधा सागर के कण हैं हम तुम दोनों ही
चलो, मिले सौंदर्य-प्रेमनिधि में—तब कहा चमेली ने
जहाँ अखंड शांति रहती है।⁸⁴

यह अतींद्रिय व आदर्शवादी सौंदर्य है जिसमें प्रसाद की सौंदर्य-विषयक मार्मिक या केन्द्रीय चिन्ता संचित है। स्थूल से सूक्ष्म की ओर जानेवाला यह अतींद्रिय सौंदर्य पाश्चात्य दार्शनिक प्लेटो की धारणा के निकटतम है।⁸⁵

सौंदर्य-धारणा-विषयक कुछ अन्य महत्वपूर्ण सूत्र भी प्राप्त होते हैं

सौंदर्य में बड़ी सुषमा होती है जो कठोर हृदय को भी पिघलाकर मृदुल बनाने में समर्थ होती है।⁸⁶ सुषमा चाहे प्राकृतिक हो या मानवीय—दोनों दिव्य शिल्पी के कला-कौशल है।⁸⁷ सौंदर्य की साधना से अतः सत्य ही सुंदर बनकर प्रकट हो जायेगा।⁸⁸ प्रेमी के लिए इस मिथ्या जगत् में अंतिम सत्य सुंदर ही बनकर रहता है।⁸⁹ कवि की दृष्टि में यह ससार वास्तव में ही सौंदर्य का समुद्र है।⁹⁰

संस्कृति सौंदर्य की जिज्ञासा है।⁹¹ इसके अतिरिक्त अन्य स्थलों पर भी⁹² प्रसाद ने सौंदर्य के स्वरूप, प्रकृति व प्रभाव आदि की अत्यंत कार्यात्मक व्यञ्जना की है।

सौंदर्य की इस विचारधारा पर गंभीर दृष्टि डालने पर जान पड़ेगा कि प्रसाद की विचारधारा अत्यंत व्यापक है। प्रसाद न तो सौंदर्य को केवल भावना मात्र कहते हैं और न वस्तु का बाहरी गुण-धर्म मात्र। उनकी दृष्टि में तो जहां-जहां भी आत्मा का प्रकाशन है, वही सौंदर्य है। यह तथ्य उनके साहित्य से हमें सर्वत्र प्राप्त होता है।

प्रसाद-साहित्य में सौंदर्य . विश्लेषण

अब हम प्रसाद द्वारा निरूपित सौंदर्य के अंतरंग विश्लेषण में प्रवृत्त होंगे।

शारीरिक सौंदर्य

नारी-सौंदर्य कुछ विशिष्ट चित्र प्रसाद-साहित्य में नारी-सौंदर्य के कुछ अत्यंत कलात्मक व रमणीय चित्र मिलते हैं, जिनमें प्रसाद की रूप-चित्रण कला अपनी पराकाष्ठा को पहुंची हुई दिखायी पड़ती है।

कामायनी,⁹³ इडा,⁹⁴ 'आसू' की नायिका,⁹⁵ 'लहर' की नायिका,⁹⁶ कमला (लहर),⁹⁷ 'झरना' की नायिका,⁹⁸ नवाब पत्नी,⁹⁹ 'प्रेम-पथिक' की नायिका,¹⁰⁰ देवसेना,¹⁰¹ विजया,¹⁰² पुतली,¹⁰³ मागन्धी,¹⁰⁴ मल्लिका,¹⁰⁵ बेला,¹⁰⁶ लैला,¹⁰⁷ देवदासी,¹⁰⁸ सालवती,¹⁰⁹ 'अमिट-स्मृति' कहानी की मुख्य पात्री,¹¹⁰ मधूलिका,¹¹¹ नूरी,¹¹² सुजाता,¹¹³ सरला,¹¹⁴

मंगला,¹¹⁵ रोहिणी,¹¹⁶ इरावती,¹¹⁷ कालिन्दी,¹¹⁸ तितली,¹¹⁹ शैला,¹²⁰ यमुना,¹²¹ शबनम,¹²² घंटी,¹²³ गाला,¹²⁴ आदि नारी पात्रों के रूप-सौंदर्य का चित्रण प्रसाद ने विशेष मनोयोगपूर्वक किया है। इस चित्रण में प्रसाद ने सूक्ष्म निरीक्षण; कौशलपूर्ण सजीव रेखांकन, वर्ण, ध्वनि व गति-व्यापार के प्रति गहरी संवेदन-क्षमता तथा ध्वन्यात्मकता व उत्कृष्ट शब्द-शिल्प-कौशल का परिचय दिया है।

नारी-सौंदर्य के चित्रण के क्षेत्र में प्रसाद में संस्कृत के कवियों तथा हिंदी के रीतिकालीन कवियों का-सा जीवंत उत्साह दिखायी पड़ता है। नख-शिख परंपरा काव्य की पुरानी रूढ़ि है। प्रसाद ने उस रूढ़ि को कहीं-कहीं¹²⁵ अपनाया है। उसमें युगानुरूप व रुचि-अनुरूप नवीन प्राण-प्रतिष्ठा भी की है। नारी के अंग तो वे ही हैं, उनमें घट-बढ़ कहां से हो? हां, उन्हीं अंगों के निरूपण में प्रत्येक युग का कवि अपने परिवेश, स्व-रुचि व युग-रुचि, सौंदर्य-भावना, शिक्षा-संस्कार, चित्रण-कौशल, नवीन उपमान-चयन, सूक्ष्म व विस्तृत निरीक्षण आदि से सौंदर्य-चित्रण के सामान्य या परंपरागत ढांचे में नवीन ज्योति अवश्य भर सकता है। प्रसाद ने भी यही किया। 'आंसू' और 'कामायनी' का नख-शिख वर्णन इसका प्रमाण है। साथ ही नख-शिख की पुरानी रूढ़ि से सर्वथा हटकर उन्होंने कुछ स्वतंत्र व अत्यंत आकर्षक रूप-चित्र भी, जिनका ऊपर उल्लेख हुआ है, हमें प्रदान किये हैं। उन सबकी कुछ मार्मिक विशेषताओं को झलका देना ही यहां इष्ट है।

नख-शिख सौंदर्य : समस्त देह का चित्रण करने में प्रसाद पतली काया,¹²⁶ लंबा छरहरा अंग,¹²⁷ ढीली नमित अंगलता,¹²⁸ कुसुम आभरण से भूषित अंगलता,¹²⁹ 'हृदय की अनुकृति बाह्य उदार, एक लंबी काया उन्मुक्त'¹³⁰ के प्रति विशेष रूप से आकृष्ट हैं। घुंघराले बाल,¹³¹ लहरीली नीली अलकावली¹³² तथा 'बिखरी अलकें ज्यों तर्कजाल',¹³³ काली जंजीर व मणिधर सर्प से केश¹³⁴ व अगरु धूम्र की श्याम लहरियां जिनमें उलझी हों, वे केश उन्हें प्रिय हैं। विश्व-मुकुट-सा, शशिखंड-सा भाल,¹³⁵ सहज उन्नत ललाट¹³⁶ उनकी कल्पना के अनुकूल है। कमला (लहर) की मुसकान पद्मराग के समान है¹³⁷ तो श्रद्धा की मुसकान मानो रक्त किसलय पर विश्राम लेनेवाली अरुणा की एक अम्लान करिण।¹³⁸ श्रद्धा की हंसी का मद-विह्वल प्रतिबिंब मधुरिमा की अबाध क्रीड़ा-सा है।¹³⁹ बल खाती भवें,¹⁴⁰ घनी, आपस में मिली भवें,¹⁴¹ सहज खिंची हुई भवें,¹⁴² पहरा देती हुई सेना-सी काली भौंहें,¹⁴³ काली घनी भौंहें,¹⁴⁴ प्रसाद की सुंदर भौंहों की कल्पना प्रस्तुत करती हैं। आंखों के वर्णन में प्रसाद की कल्पना ने विशेष श्रम किया है। 'दो पद्म पलाश चषक-से दृग'¹⁴⁵ भोली मतवाली आंखें,¹⁴⁶ सुर्मई आंखें,¹⁴⁷ 'तिर रही अतृप्ति-जलधि में नीलम की नाव निराली',¹⁴⁸ 'निद्रानिमीलित पद्मपलाश लोचन',¹⁴⁹ तरल नील शुभ्र करुण आंखें,¹⁵⁰ सुरमीली आंखें,¹⁵¹ मदिरा मंदिर के द्वार-सी खुली आंखें,¹⁵² लाली से भरी कजरारी आंखें,¹⁵³ बरस पड़ने की धमकी देनेवाली आंखें,¹⁵⁴ सुरमे का घेरा जिसकी सत्ता का साक्षी हो, ऐसी आंखें,¹⁵⁵ मादकता के डोरेवाली आंखें,¹⁵⁶ माणिक मदिरा (यौवन मद) से भरी नीलम की प्याली-सी काली आंखें,¹⁵⁷ सदैव गंभीर स्वप्न देखती काली रजनी-सी उनींदी आंखें,¹⁵⁸ तर आंखें,¹⁵⁹ बरसाती ताल-सी लहराती आंखें,¹⁶⁰ विभ्रममयी आंखें,¹⁶¹ कुसुमोत्सव वाली (रतिमानपूर्ण अनुरागमयी) आंखें¹⁶² प्रसाद को सुंदर जान पड़ी हैं। अंजन-युक्त आंखें उन्हें विशेष प्रिय हैं। अपांग में नीलांजन की रेखा¹⁶³ व कालापनी बेला-सी अंजन रेखा¹⁶⁴ आकर्षक हैं। नेत्र के मदोद्धत¹⁶⁵ व अलस¹⁶⁶

कटाक्ष ही प्रभाव मे अचूक हैं। आखों के साथ ही पलकों और बरौनियों का सौंदर्य भी चित्रित हुआ है। मदिरा-भार से झुकी पलकें¹⁶⁷ व छज्जे के समान फैली पलकें¹⁶⁸ व चिको-सी बरौनिया,¹⁶⁹ छतराती हुई काली बरौनिया,¹⁷⁰ काली पुतलियों के समीप घेरेदार मोटी और काली बरौनिया¹⁷¹ आकर्षक हैं।

मुख की शोभा अधखिले सरोज-सी¹⁷² सुंदर कही गयी है। श्रद्धा का मुख अरुण रवि मंडल-सा है तथा वह नयन का अभिराम इद्रजाल है।¹⁷³

मधूक से कपोल,¹⁷⁴ कपोल का तिल,¹⁷⁵ कपोलो के गढे,¹⁷⁶ कपोल पाली,¹⁷⁷ कपोलों के लाल मुहासे¹⁷⁸ इत्यादि भी विस्मृत नहीं हुए हैं।

वेणी की शोभा ने भी स्थान पाया है। पुच्छमर्दिता वेणी,¹⁷⁹ घुघराली वेणी,¹⁸⁰ पुष्पमाल से बधा जूड़ा¹⁸¹ व करौंदे के फूलों से अलंकृत केश-राशि तथा सुंदर माग¹⁸² आदि ने नारी-सौंदर्य को चटका दिया है।

बकग्रीवा,¹⁸³ पतली लबी गरदन,¹⁸⁴ कम्बुक कंठ,¹⁸⁵ सहज नुकीली नाक,¹⁸⁶ रोमावलि,¹⁸⁷ नासापुट के नीचे हल्की-हल्की हरियाली,¹⁸⁸ नासिका की नोक,¹⁸⁹ पतले अधर,¹⁹⁰ पुरइन के किसलय से कान,¹⁹¹ कर्णमूल,¹⁹² मसूढ़े,¹⁹³ अपाग,¹⁹⁴ पतली बाहुलता,¹⁹⁵ भुज,¹⁹⁶ पतली अगुलिया,¹⁹⁷ जलदागम मारुत से कपित पल्लव सदृश हथेली,¹⁹⁸ अस,¹⁹⁹ त्रिवली,²⁰⁰ चरणतल,²⁰¹ मृदुल रसमयी एडिया,²⁰² गुल्फ²⁰³ तथा काया का वर्ण—गौर श्यामल आदि-आदि सबके सौंदर्य के प्रति लेखक सजग हैं।

आभूषणादि व सूक्ष्म सौंदर्य-प्रसाधन—स्वर्ण रत्नालंकार व पुष्पाभरण का वर्णन भी सौंदर्य के प्रसंग मे हुआ है। मरकत हार और बड़े-बड़े लटकते मोती, किरणे छोड़नेवाले वैदूर्य ककण, मणिजटित कचुक पट्ट,²⁰⁴ मणि मेखला,²⁰⁵ रत्नालंकार,²⁰⁶ सतलडी मेखला,²⁰⁷ अलंकृत रजित चरणों के नूपुर,²⁰⁸ मोतियों की एकावली,²⁰⁹ माणिक्य से काटकर बनाया स्तवक²¹⁰ आदि का वर्णन हुआ है। पुष्पाभरण मे जूड़े पर बंधी करौंदे के फूलों की माला,²¹¹ स्वर्ण मल्लिकी की माला,²¹² चमेली की माला,²¹³ कुसुमाभरण²¹⁴ भी उल्लिखित हुए हैं। काच की चूड़िया व नथ भी सम्मिलित हैं।²¹⁵

आभूषण के साथ ही सौंदर्य के कुछ विशिष्ट सूक्ष्म प्रसाधनों का भी उल्लेख किया जा सकता है। सुरमा,²¹⁶ अगराग,²¹⁷ कपोलों के लिए कल्पवृक्ष का पीत पराग,²¹⁸ ताबूल की लाली,²¹⁹ अलंकृत²²⁰ आदि।

परिधान परिधान, सौंदर्य का एक महत्वपूर्ण उपकरण है। परिधान के आयोजन में प्रसाद ने वस्त्र, वस्त्र के वर्ण, गुण, जाति, गति धारण-शैली आदि सब विवरणों की बारीकी और उसके माध्यम से अपनी व्यक्तिगत सुरुचि व शालीनता का परिचय दिया है। वेशभूषा भव्य व सामान्य—दोनों प्रकार की, यथावसर आयी है। मसृण गांधार देश के नील रोमवाले मेघों के चर्म,²²¹ आलोक वसन लिपटा अराल,²²² तारक खचित नील पट,²²³ जरतारी ओढनी,²²⁴ काशी के बहुमूल्य कौशेय,²²⁵ नवीन कौशेय, चीनाशुक,²²⁶ काशी का बना स्वर्ण तारो से खचित नीला लहगा, घुघराली वेणी के ऊपर एकक नवीन उत्तरीय,²²⁷ सुगंध से बसा उत्तरीय²²⁸ सरके हुए घूघट से निकली अलके।²²⁹

नील मेष वाले रोमों के नील वसन, नील परिधान²³⁰ आदि विवरण से लेखक की परिधान सबंधी सुरुचि व्यक्त होती है। नील वर्ण के प्रति प्रसाद का अत्यधिक आकर्षण है। साथ ही, छीट

का घाघरा और चोली,²³⁰ गोटे से टकी ओढनी, सालू की छोट,²³¹ चपई रग की चौड़े किनारे की धोती²³² आदि से सौम्य व सादी वेशभूषा ने भी लेखक को आकृष्ट किया है।

अनुभाव आश्रय व आलबन की भाव-प्रेरित व लोक में बाहर प्रकाशित होने वाली विभिन्न शारिरिक चेष्टाएँ²³³ उनके सौन्दर्य में अभिवृद्धि करती हैं। प्रसाद ने रूप-सौंदर्य के बीच अनेक मनोहर मुद्राओं की कल्पना की है जो एक ओर तो कवि की भाव-पहचान को सूचित करती हैं, और दूसरी ओर उसकी निजी रुचि व कल्पना को संकेतित करती हैं।

ताबूल लेकर मचलना,²³⁴ पास में खिसकना,²³⁵ अधरों पर उगली रखना,²³⁶ कनखियों से देखना,²³⁷ प्रेमी के कंधे पर सिर रखना,²³⁸ चंद्रमा की ओर देखकर आख बंद करना,²³⁹ सिर झुकाकर तिरछी चितवन से देखना,²⁴⁰ चिबुक पकड़कर सकरुण देखना,²⁴¹ भुजाओं से छाती दबाना,²⁴² अधरो पर उगली रखकर सोचना,²⁴³ भवों का हसना व ओठों को बड़े दबाव से रोकना,²⁴⁴ सुमन नोचना,²⁴⁵ सिर नीचा कर मधु-धार चुआते फूलों की माला गूथना,²⁴⁶ उत्तरीय को सभालना,²⁴⁷ लज्जा से सिर नीचा करना,²⁴⁸ कुसुम-कण-मंडित करों पर कपोल धरना,²⁴⁹ भवों से पानी पोछना,²⁵⁰ कुतूहल उत्पन्न करते हुए किसी की आख मीचने के लिए चुपचाप दबे पाव आना,²⁵¹ किसी की कोमल हथेलियों को धीरे से अपने हाथ में ले लेना,²⁵² कोरी आख निरखना²⁵³ आदि चेष्टाओं का सुंदर चित्रण हुआ है।

क्रोध के मारे मुह का झाग से भर आना,²⁵⁴ होंठ काटना,²⁵⁵ होंठ चबाना,²⁵⁶ होंठ फड़क उठना,²⁵⁷ कनपटी लाल होना व बरौनियों का तन जाना,²⁵⁸ मस्तक की रेखाओं को ऐंठना²⁵⁹ आदि अन्य रसों के अनुभावों का भी यथास्थान चित्रण मिलता है।

अश्रु, स्तब्ध,²⁶⁰ स्वेद,²⁶¹ रोमाच,²⁶² कप²⁶³ आदि सात्त्विक भावों का भी समावेश हुआ है।

गति ही जीवन है, जीवन का लक्षण है। व्यक्ति या वस्तु में गति का समावेश होते ही वह चैतन्य से परिपूर्ण हो जाता है। पवन-प्रेरित सौरभ-सी साकार व मधु-पवन क्रीडित शिशु सालवृक्ष-सी श्रद्धा की गति,²⁶⁴ इडा के चरणों की गति भरी चाल,²⁶⁵ बेला की थिरकती चाल, मंदिर गति व परिमल के उद्गार वाला प्रत्येक आंदोलन,²⁶⁶ कुसुमाभरण से भूषित देवदासी की अगलता का संचालन,²⁶⁷ यौवन की अगडाइयों का लहर-सा तरंगित होना²⁶⁸ आदि बातें गति-चित्रण की सूचक हैं।

वाणी का माधुर्य व भावभरित आरोह-अवरोह, सौंदर्य को सजीव करनेवाला उपकरण है। वीणा की झंकार से भरी वाणी,²⁶⁹ कंठ से निकली वनस्थली की-सी काकली,²⁷⁰ कदब पुलक-सा गद्गद बोल,²⁷¹ प्रथम कवि के सुंदर छंद-सी व मधुकरी के गुजार-सी श्रद्धा की वाणी²⁷² आदि उल्लेख वाणी-सौंदर्य के प्रति कवि की सजगता के सूचक हैं।²⁷³

प्रसाद रूप और यौवन²⁷⁴ के कवि कहे गये हैं। रूप और यौवन का घनिष्ठतम सबंध है, क्योंकि यौवन ही रूप का ईंधन है। प्रसाद जी ने अरूप यौवन की अलक्षित प्रेरणा, उसके स्वरूप, लक्षण, शक्ति व प्रभाव का अत्यंत काव्योचित वर्णन किया है या उसके प्रति उद्गार व्यक्त किये हैं। यौवन एक अवस्था है, एक भावना है, जिसका रूप-सौंदर्य से घनिष्ठ सबंध है। यौवन हमारे तन, मन व प्राण—सभी पर एक विलक्षण प्रभाव रखता है। ऐसे यौवन के स्वरूप व शक्ति पर प्रसाद ने मार्मिक उद्गार व्यक्त किये हैं और उसका प्रतीकात्मक चित्रण

किया है। यौवन की अधीरता, उत्कठा, विकलता, उदाम गति आदि सबका बड़ा सजीव अंकन हुआ है।

यौवन के मालती मुकुल का खिलना,²⁷⁵ यौवन का उद्वेल उठना,²⁷⁶ दारिद्र्य में भी क्रीडा-विह्वल यौवन का न छिप पाना²⁷⁷ आदि कथन यौवन की केंद्रीय मार्मिकताओं के परिचायक हैं।

वयःसंधि और यौवनोदय का उसकी समस्त रूप-श्री व आंतरिक ओज व कांति, भाव-वैभव व अन्य व्यंजनो (शारीरिक विकार, अगड़ाई, चंचलता, छेड़छाड़, भावचांचल्य, रोम-जागरण, उन्माद, उत्कठा, स्वर-मरोर, वाणी-वेदना, विभ्रम, लीला-विलास, लुट जाने की चाह) के साथ सूक्ष्म निरूपण हुआ है।²⁷⁸ 'लहर' की कविता 'आह रे, वह अधीर यौवन' में तथा 'ककाल'²⁷⁹ में मादक व उदाम यौवन के स्वरूप का अत्यंत मार्मिक उद्घाटन हुआ है।

प्रसाद अपनी यौवन-कल्पना को कही-कही नित्य यौवन-छवि तक खींच ले गये हैं।²⁸⁰ पर भगुर मानवों का यौवन भी उन्हें कम प्रिय नहीं। कही वह यौवन-कुमुदों से प्रफुल्लित भादों की भरी हुई नदी-सा है,²⁸¹ तो कही शरदकाल के ताल-सा भरा हुआ,²⁸² कही कामदेव के चित्र-सा²⁸³ है तो कही मस्त घोड़े-सा व मछली-सा।²⁸⁴ यौवन तेज और रूप से परिपूर्ण एक स्फुरित है। उसी के कारण अग-अग में लावण्य की ज्योति²⁸⁵ भरी रहती है।

प्रसाद ने यौवन की धारा में आकठ डूबकर उसका अनुभव किया है।

भाव-व्यंजना कोरा चित्रण तो एक ठंडा-ठंडा अनुकरणमूलक, अवकाशापेक्षी व अभ्यास-साध्य शिल्प-कौशल मात्र जैसा कार्य है जो अपने में पर्याप्त उच्चकोटि का होते हुए भी, काव्य के मूल क्षेत्र, उसकी प्रकृति या पद्धति को देखते हुए, कुछ निम्नस्तरीय ही कहा जा सकता है (हम प्रतीकात्मक या कल्पनात्मक चित्रकला की बात नहीं कर रहे हैं)। इसी आधार पर चित्रकला (अनुकरणमूलक ही) कदाचित् काव्य से निम्नकोटि की कला कही गयी है।

काव्य का वास्तविक क्षेत्र भाव-व्यंजना ही है और इसी में कवि की आंतरिक भावदीप्ति, ज्योति और ऊर्जस्वित चेतना के समग्र दर्शन होते हैं। अतः प्रसाद ने यद्यपि रूप का उच्चकोटि का चित्रकारोचित रेखांकन किया है, पर अपनी पूरी परितृप्ति के लिए वे भाव-व्यंजना के बिना रह नहीं सके हैं। यह भाव-व्यंजना कही तो स्पष्ट रूप-यौवन के शब्द-चित्रों के सहारे हुई है और कही अपने शुद्ध रूप में—आह्लाद, आश्चर्य व हर्ष की व्यंजना में। यो भाव-व्यंजना, अपने सूक्ष्म रूप में, शुद्ध चित्रणों में भी समायी रहती है, क्योंकि सौंदर्य-भावनाजन्य कवि की स्फूर्ति ही सौंदर्य-चित्रण की प्रेरिका होती है। प्रसाद-साहित्य में रूप-सौंदर्य-विषयक भावों की व्यंजना अनेक स्थलों पर अत्यंत सुंदर रूप में हुई है।

सौंदर्य के चित्रण व वर्णन के साथ ही प्रसाद ने सौंदर्य के प्रभाव व शक्ति के प्रति गंभीर भावोद्गार भी व्यक्त किये हैं। विस्मय, हर्ष, आह्लाद, कुतूहल आदि भावनाओं की इस अभिव्यक्ति में प्रसाद की सौंदर्य-भावना के अवगाहन की गहरी क्षमता निहित है।

उनके सस्कार की उच्चता, चित्त-द्रुति की गहरी क्षमता व सौंदर्यबोध के उच्च विकास की द्योतक है।

तूलिका-चित्रण प्रसाद ने जहाँ एक ओर रूप में निमज्जन करके उसकी मर्म-केन्द्रीय भावना की भावोच्छ्वासमयी प्रगल्भ व्यञ्जना की है, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने एक पर्यवेक्षण-पटु कुशल चित्ते की तरह नारी-सौन्दर्य का अत्यन्त सघे हाथों से, शब्द-माध्यम से सूक्ष्म-कोमल यथातथ्य रेखाकन भी किया है। वर्ण्य वस्तु के रूप, रंग, रेखा, ध्वनि आदि का जीवन्त चित्रण करके लेखक ने अपनी आख की बारीकी का परिचय दिया है। वस्तु की केन्द्रीय सत्ता का साक्षात्कार कराने के लिए उन्होंने ऐसे चित्रणों में कहीं-कहीं तटस्थ चित्रण-वृत्ति छोड़कर वस्तुगत विविध उपकरणों के मानवीकरण के बल पर, भावपूर्ण क्रियाकलाप व रागरगपूर्ण स्वतन्त्र जीवन भी प्रदान किया है, जिससे कि हमें वस्तु की सार-सत्ता में डूबकर उसकी भावगत वास्तविकता को छोड़कर खींच लाने व उपस्थित करने की लेखकीय क्षमता का भी पूरा-पूरा परिचय मिलता है। इस व्यापार को हम लेखक का चित्रकारोचित तूलिका-चित्रण कह सकते हैं, जो भाव-व्यञ्जना से एक विभिन्न प्रकार की अभिव्यक्ति-विधा है।

तूलिका-चित्रण दो प्रकार से सपन्न हुआ है—यथातथ्य अकन शैली में और सकेत शैली में।

प्रभाव-व्यञ्जना रूप का जो प्रभाव होता है उसका ग्रहण द्रष्टा की प्रभाव-ग्रहण की जन्मजात क्षमता के अनुपात में ही होता है। इसमें चित्तभूमि की स्निग्धता-सजलता या उर्वरता की मात्रा का विकास निहित है। एक ही दृश्य विविध सस्कारशील द्रष्टाओं में विभिन्न प्रभाव या अपील छोड़ता है। प्रसाद ने सौन्दर्य के जो चित्र या उद्गार प्रस्तुत किये हैं, उनसे उनकी प्रभाव-ग्रहण-क्षमता का गहरा परिचय मिलता है। सामान्य व्यक्ति या कवि भी रूप के प्रभाव को पूरी तरह अपने में विविध सवेदन-भगिमाओं के साथ ग्रहण भले ही कर सकते हों, पर ग्रहण करने के साथ ही उसे तदनुकूल (दृश्य या वर्णवस्तु का मूल भावना की गुण-प्रकृति के सर्वथा अनुरूप) चारु शब्द परिधान दे सकना कुछ दूसरी ही बात है। प्रसाद में प्रभाव-ग्रहण व चारु चित्रण—दोनों ही गुण एकसाथ समजित रूप में दिखायी पड़ते हैं। अग-अग में मकरद की छलकन का व लावण्य की ज्योति का अनुभव करना, यौवन को छूटते स्फुलिंग-सा कहना, रूप को एक ज्योति, महत्ता आलोक कहना, उससे आखों में श्यामा कादम्बिनी की शीतलता का प्रसार अनुभव करना, ससार के अत्याचारों से शीर्ण-विदीर्ण हृदय पर उसका आगमन स्निग्ध मलयानिल-सा अनुभूत होना, उसके द्वारा दिव्य अनुभूतिमयी सरसता का सचार होना आदि बातें प्रभाव-ग्रहण की गभीर शक्ति की परिचायिका हैं।²⁸⁶

पिंड पारद हृदय का वसतकालीन चलदल की तरह काप उठना,²⁸⁷ कपोलों की अरुणिमा की गुलाबी छटा के नीचे सारे संसार का मधुर विश्राम करने लगना²⁸⁸—आदि के द्वारा रूप की शक्ति का व्यक्ति व विश्व पर प्रभाव स्पष्ट है।

वर्ण-भावना पञ्चतन्मात्राओं के वर्णन से सयुक्त सौन्दर्य सजीव व परिपूर्ण हो जाता है। प्रसाद ने इस ओर भी ध्यान दिया है। उनकी वर्ण-भावना बहुत परिष्कृत व गभीर है। श्रद्धा के रूप व परिधान में नील वर्ण, बिजली का-सा स्वर्णोज्ज्वल वर्ण, नीलम व ज्वालामुखी की अग्नि का वर्ण,²⁸⁹ 'आसू' की नायिका के नेत्र के वर्णन में कथित नीलम की प्याली में भरी माणिक मदिरा का वर्ण,²⁹⁰ चरणों के अलक्त की लाली का वर्ण,²⁹¹ उज्ज्वल श्याम वर्ण,²⁹² मरकत के

हार की हरियालीमयी छाया का वर्ण,²⁹³ रत्न और आलोक की छाया का वर्ण,²⁹⁴ आलोक-अधीर अतरिक्ष,²⁹⁵ शरीर के रंग में धोती के चपई रंग का घुल-मिल जाना,²⁹⁶ वैदूर्य के ककण से किरणें निकलना,²⁹⁷ काली घनी भौहों के नीचे घने अधकार का खेलना,²⁹⁸ पीली रेशमी साड़ी का चपा की कली-सा दिखना,²⁹⁹ मस्तक पर रोली का अरुण बिंदु,³⁰⁰ गुलेनार चादर,³⁰¹ गेहुआ रंग³⁰² आदि के उल्लेख प्रसाद की वर्ण-भावना के विकास व परिष्कार के प्रदर्शक हैं।

गंध-भावना इसी प्रकार प्रसाद की गंध-भावना भी बहुत विकसित है।³⁰³ पवन की गंध, शरीर की गंध, पुष्पों की गंध आदि का अनुभव तो प्रायः सामान्य होता है। सुशोभित हो सौरभ सयुक्त,³⁰⁴ पागल हुई मैं अपनी ही मृदु गंध से, कस्तूरी मृग जैसी³⁰⁵ और सास लेता था समीर मझे छूकर,³⁰⁶ सौरभ से भरी रंगरेलिया,³⁰⁷ सुगंध की पुतलिया,³⁰⁸ 'मुद्रित मधुर भीनी-भीनी रोम में',³⁰⁹ 'उषा अरुण प्याला भर लाती सुरभित छाया के नीचे',³¹⁰ सुगंध की सुधा का सोता मद-मद,³¹¹ मुख के निश्वासों में कदब की भीनी महक,³¹² मुख की सुरभित भाप,³¹³ मरद-उत्सव,³¹⁴ सौरभ से पूरित दिगत,³¹⁵ सुरा सुरभिमय अरुण-वदन,³¹⁶ उठी लहर मधुगंध अधीर³¹⁷ आदि के उल्लेख प्रसाद की सूक्ष्म गंध-भावना का परिचय देते हैं।

नाद-व्यञ्जना इसी प्रकार ध्वनि या नाद के प्रति भी प्रसाद के कान सजग हैं। मणि-नूपुरों की झनकार,³¹⁸ दूरागत वशी रव,³¹⁹ 'ककण क्वणित रणित नूपुर थे',³²⁰ काकली का स्वर³²¹ आदि उल्लेख इसके प्रति आश्चर्य करते हैं।

स्पर्श-भावना स्पर्श की अनुभूति का चित्रण भी इस प्रसंग में उल्लेख्य है। मसृण,³²² स्पर्श के आकर्षण से पूर्ण प्रकट करती ज्यों जड में स्फूर्ति,³²³ स्निग्धता बिछलती थी जिस मेरे अंग पर,³²⁴ स्पर्श का विकारमय अनुभव,³²⁵ 'धीर समीर परस से पुलकित'³²⁶ आदि के द्वारा स्पर्श की संवेदना मूर्तिमान हो उठती है। स्थूल स्पर्श अनुभूति को प्रत्यक्ष की सत्यता देकर अत्यंत प्रामाणिक बना देता है, अतः वह अनुभूति की पूर्णता का एक सहायक या सहयोगी उपकरण समझा जा सकता है—यद्यपि सौंदर्यानुभव में आख या कान ही मुख्य इंद्रिया हैं। स्पर्श स्थूल भौतिकता या ऐंद्रिय संपर्क का वाचक है, सौंदर्यानुभूति को सूक्ष्म और पावन बनाने के लिए कवि उसका एक उच्च धरातल पर भी अवस्थान करता है। वह ऐंद्रिय विकार से बचाने के लिए या तो अपनी अनुभूति को स्वर्गीय स्पर्श कहता है³²⁷ या अपने प्रिय को 'तुम स्पर्शहीन अनुभव सी'³²⁸ कहकर ही संतुष्ट होता है।³²⁹

विश्लेषण द्वारा सूक्ष्मतर तथ्यों की अवगति तथ्यों पर आधारित इस विश्लेषण से अब कुछ सूक्ष्मतर सत्य की अवगति की जा सकती है। प्रसाद ने सौंदर्य का गहन अनुभव किया है, क्योंकि उसके अभाव में इतना विशद-सूक्ष्म निरीक्षण संभव ही नहीं हो सकता था, साथ ही इससे प्रसाद की मूल जीवन-दृष्टि भी सूचित होती है। निवृत्ति मार्गी इतने उत्साह के साथ सौंदर्य की ओर कभी आकृष्ट नहीं होगा, क्योंकि उसे भय है कि उसकी इंद्रिया उसे उधर फसा देंगी। पर प्रसाद अपनी शिव-भावना के साथ बड़े उत्साह से सौंदर्य के इस नदन-कानन में विहार करते हैं। वे जानते हैं कि 'सर्व शिवमय जगत्।' इंद्रिया आखर लेकर जाएगी कहा ? सर्वत्र शिव ही तो हैं, फिर भय किस बात का ? उनके लिए तो सारा

ससार ही सौंदर्य-जलधि है। भागकर जाएंगे कहा? बस एक ही निरापद और आश्वासनकारी मार्ग है—‘तेन त्यक्तेन भुजीथा’—ईशोपनिषद्। प्रसाद को कोरा वैराग्य व तप कदापि रुचिकर नहीं—‘तप नहीं केवल जीवन सत्य, करुण यह क्षणिक दीन अवसाद’ (कामायनी)। प्रसाद का प्रिय दर्शन (प्रत्यभिज्ञा दर्शन) भी वैराग्य को अनुचित प्रश्रय नहीं देता।³³⁰ प्रसाद उसी सहज की भूमि पर है जिस पर कबीर ने कहा था—‘आँख न मूँदूँ, कान न रूँधूँ तनिक कष्ट नहीं धारूँ। खुले नयन पहचानूँ हरि को सुंदर रूप निहारूँ ॥’ यह सौंदर्य सृष्टि-बीज काम में पूर्णतया सबद्ध व समर्थित है। समाधिस्थ होने में सहायक होने के रूप में मनचाही वस्तु का ध्यान करने की छूट पातजल योग-शास्त्र भी देता है।³³¹ इस नाते सौंदर्यपूर्ण अंगो व अन्य पदार्थों का ध्यान किसी प्रकार साधना में बाधक नहीं, वह साधना के लिए सहायक ही है। इस प्रकार प्रसाद का यह सौंदर्य-प्रेम उनकी साधना व जीवन-दृष्टि का प्रतीक है। सौंदर्य के प्रति उनका गहरा आकर्षण यह व्यक्त करता है कि कवि ने भावभूमि पर माया के सरस प्रसार के रहस्य को हस्तामलकवत् कर लिया है। यह प्रसाद का जीवन की स्वीकृति का दर्शन है, निषेध का नहीं। इस रस और रगीनी की स्वीकृति के बिना विश्व की यात्रा मरुस्थल की यात्रा है। आनंदवादी, रसवादी और जीवनवादी कवि सौंदर्य को इसी रूप में ग्रहण करता है, अन्य किसी भी रूप में नहीं। यह सौंदर्य काव्य-रस की उत्पत्ति करता है, इससे यह प्रमाणित है कि इसमें नैतिकता का विरोध नहीं है, क्योंकि नैतिकता का जहा अपकर्ष या हास हो वहा ‘रस’ नहीं, ‘रसाभास’ ही होता है।

प्रसाद की रूप-चित्रण-कला के सबंध में अब दो-चार बातें यहा समाहारात्मक रूप में और कही जा सकती है। एक ओर ग्रामीण, सौम्य, सरल व अनलकृत और दूसरी ओर अभिजात, उदात्त व अलौकिक (सुधी, अमृत, नदनवन, छायापथ, कल्पवृक्ष, शची आदि शब्द इसके परिचायक हैं)—दोनों प्रकार के सौंदर्य के अकन में प्रसाद का पूरा उत्साह दिखायी पड़ता है। सौंदर्य की पूरी मोहिनी को अभिव्यक्त करने के लिए विस्तार व व्याख्या से काम न चलता देखकर उन्होंने व्यंजक प्रभाव की दृष्टि से सूफी प्रतीकों व उपकरणों की भी सहायता ली है। प्रसाद ने तिवक्त वासनात्मक से लेकर उदात्त आदर्शात्मक तक—दोनों सीमाओं के बीच पड़नेवाले सभी सौंदर्य का वर्णन किया है। विवरणात्मक और साकेतिक दोनों ही शैलियों का प्रयोग हुआ है। प्रसाद ने रूप के अत्यंत चटकीले मादक और वासना-तिवक्त चित्र भी अंकित किये हैं, पर इससे निम्न वासनाओं की उत्तेजना उन्हें इष्ट नहीं, वस्तुतः एक भावुक कवि या कलाकार के रूप में उन्होंने वे चित्र अंकित किये हैं, पर जीवन-मूल्यों के एक अधिष्ठाता या पुरस्कर्ता के रूप में ही उन्होंने ऐंद्रिय या वासनात्मक चित्रों का अकन, केवल पात्रों के भावी हास या पतन की पीठिका के रूप में ही, अभिप्रेत वस्तु को उभारने के लिए ही किया है, साहित्य में यह विधि स्वीकार्य है। रूपजीवी पात्रों के जीवन में चरम परिणति से प्रतीत होता है कि आत्मा के आलोक से उजागर रूप को ही प्रसाद ने वास्तव में सच्चा रूप माना है, शेष को स्थूल रूप या चाकचिक्य मात्र, जिसकी तुच्छता सर्वत्र व्यजित है और ऐसे रूपधारी सर्वत्र पराभूत हुए हैं।

प्रसाद ने जहा एक ओर रूप को,³³² कवि और कलाकार की दृष्टि से सर्वत्र एक दिव्य विभूति के रूप में देखकर उसका विह्वल गान किया है, वहां, दूसरी ओर आत्मा के अछूते

रूप का सर्वत्र तिरस्कार भी किया है—‘नारी। तेरा रूप यह जीवित अभिशाप है’³³³ बाह्य चाकचक्य से जगर-मगर सौंदर्य, आत्मिक सौंदर्य से अछूता रहकर, विगर्हणीय ही है। कमला (प्रलय की छाया), सालवती (इंद्रजाल), विजय (स्कंदगुप्त), इडा (कामायनी), मागधी (अजातशत्रु), कामना (कामना), तिथ्यरक्षिता (‘अशोक’ कहानी), सरला (रूप की छाया), चूड़ी वाली (आकाशदीप) आदि रूपजीवी पात्रों का जीवन में निःशेष पराभव प्रसाद की इस दृष्टि को प्रकट करता है। इसके विपरीत, बाह्य रूप के अभाव में भी प्रसाद ने अनेक पात्रों में आंतरिक या आत्मिक सौंदर्य की जगमगाहट भर दी है।

कवि की सौंदर्यानुभूति की निजता व गभीरता का प्रमाण सौंदर्य के प्रभाव के निरूपण द्वारा ही मिल सकता है। प्रसाद ने अनेक स्थलों पर सौंदर्य के अत्यंत लीनकारी प्रभाव को निरूपित किया है, जिससे हम उक्त अनुभूति की मौलिकता या प्रामाणिकता के प्रति पूर्ण आश्वस्त हो सकते हैं।³³⁴

सौंदर्य हमारी सब वृत्तियों पर स्वाधिपत्य करके हमें अपने में इतना एकतान व स्व-केन्द्रीभूत कर देता है कि हम चारों ओर से सिमटकर उसकी विलक्षणता व अलौकिकता से अभिभूत हो आश्चर्य-कुतूहल से उसकी सत्ता के स्रोत के अनुसंधान में निमग्न हो जाते हैं। यह प्रवृत्ति सौंदर्य के सबंध में जिज्ञासा, रहस्य और कुतूहल की भावना को जागृत-उत्तेजित करती है। अडरहिल ने सौंदर्य के साथ रहस्य का घनिष्ठ सबंध बताया है।³³⁵ प्रसाद सौंदर्यानुभूति के तल में उतरे हैं, इसका परिचय अनेक स्थलों से हमें मिलता है।³³⁶

सौंदर्य एक इतनी अबूझ वस्तु है कि वह मानो इस जन्म की सीमाओं में ही रखी जाकर नहीं समझी जा सकती, अतः सौंदर्य के अनुभवी उसे पूर्वजन्म के साथ सयुक्त करते हैं।³³⁷ प्रसाद ने सौंदर्य के इस उपकरण को अपनी सौंदर्यानुभूति में मिश्रित कर निःसंदेह उसे एक असाधारण गाभीर्य प्रदान कर दिया है,³³⁸ जिससे सहृदयों की अपूर्व तुष्टि होती है।

प्रसाद कोमल, सरस, भव्य या रगीन में ही सौंदर्य नहीं देखते। वे भयंकर, भदेस, रूखे, अनगढ़, साधारण और चिरपरिचित में भी सौंदर्य का दर्शन करते हैं। प्रलय की भयंकरता में भी ‘प्रलय’ कहानी का नायक आनंद का अनुभव करता है। ‘कामायनी’ में प्रलय का वर्णन कवि ने बड़े मनोयोग से किया है।

प्रसाद ने व्यक्ति, वस्तु, भाव, विचार, कर्म, गुण, स्थिति—सभी में सौंदर्य देखा है। उनकी सौंदर्य-भावना कुछ ही मनभाते रूपों तक सीमित नहीं है। उनकी इस व्यापक सौंदर्य-दृष्टि का प्रमाण अनेक स्थलों पर सहज ही मिल जाएगा।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद की सौंदर्यानुभूति ने पार्थिव जीवन में बद्धमूल होकर ही प्रस्थान किया है, किंतु उसका गतव्य विराट् सौंदर्य, आनंद व औदात्य ही है। इस सौंदर्य का मानव-वासना से निश्चय ही गहरा सबंध है, पर वही उसकी परिणति नहीं। प्रसाद सौंदर्य को जीवन की एक उच्च विभूति मानते हैं। उसकी उपेक्षा करके, उसे मिथ्या, मायामय या पतन का साधन कहकर, मानव-जीवन या ससार को निरानंद या श्रीहीन होते देखना भी उन्हें कदापि पसंद नहीं। प्रसाद की यह सौंदर्य-दृष्टि उनके प्रिय शैवागम दर्शन की विचारधारा से ही शासित है जो परम शिव के नाते सर्वत्र शिव व सौंदर्य ही देखती है। परम शिव की चित्, आनंद, इच्छा, ज्ञान व क्रिया शक्तियाँ इस सौंदर्य के साथ सयुक्त होकर उसे गरिमाय बनाती

हैं। जीवन का ऐसा सौंदर्य प्रसाद को कदापि उपेक्षणीय नहीं, ससार मूलतः 'सौंदर्य-जलधि है'—सौंदर्य को इस रूप में देखना व समझना भारतीय सांस्कृतिक दृष्टि के जीर्णोद्धार की दिशा में प्रसाद का एक अत्यंत श्लाघ्य प्रयत्न है।

अब सौंदर्य के कतिपय अन्य रूपों या क्षेत्रों पर भी दो शब्द कहना आवश्यक है।

(ii) **पुरुष सौंदर्य** प्रसाद ने नारी-सौंदर्य के साथ ही पुरुष-सौंदर्य (शारीरिक सौंदर्य व कर्म-सौंदर्य आदि) का भी कही-कही, प्रसंगानुसार वर्णन किया है, पर शारीरिक सौंदर्य के वर्णन में न तो इतना विस्तार है और न गहराई। 'मोह न नारि नारि के रूपा' की तरह ही 'मोह न पुरुष-पुरुष के रूपा' भी तो ठीक है। पुरुष का बाह्य सौंदर्य और परिधान-वर्णन कुछ स्थलों पर बहुत सुंदर बन पड़ा है।³³⁹

(ii) **बाल सौंदर्य** इसी प्रकार बालकों के रूप-सौंदर्य, अंग-विन्यास, शौर्य-सौष्ठव और उनकी चेष्टाओं का सौंदर्य भी प्रसाद की आखों से सर्वथा विलुप्त नहीं रह सका है। वत्सल भाव का यहा-जहा भी निरूपण है वहा प्रायः बाल-सौंदर्य की झाकी मिल जाती है।³⁴⁰ सत्य तो यह है कि वह क्षेत्र सूर और तुलसी का है, प्रसाद का नहीं।

शारीरिक सौंदर्य के अतिरिक्त अन्य प्रकार के सौंदर्य की भी अल्प चर्चा अब प्रसंग-प्राप्त है।

मानसिक सौंदर्य

भावना, विचार और कल्पना के सौंदर्य को हम मानसिक सौंदर्य कहते हैं। आचार्य विनयमोहन शर्मा साहित्य में इस सौंदर्य का महत्त्व बताते हुए लिखते हैं—“सौंदर्य को भावगत मानने से ही हमारे यहा आचार्यों ने रस को आनंद की पराकाष्ठा माना है और जहा आनंद की पराकाष्ठा है, वही सौंदर्य है। पंडितराज जगन्नाथ ने लोकोत्तर आह्लाद उत्पन्न करनेवाले ज्ञान के प्रत्यक्षीकरण को रमणीयता से संबोधित किया है।”³⁴¹ प्रसाद कल्पना के सौंदर्य के लिए कहते हैं—“आह, कल्पना का सुंदर यह जगत् मधुर कितना होता।” अतः सौंदर्य का एक बहुत विशाल कोश या रूप हमारे मन में ही है। वस्तुतः उसी के सौंदर्य से हम बाह्य जगत् को सुंदर बनाते हैं। प्रसाद-साहित्य में यह मानसिक सौंदर्य उनकी कला, कल्पना, चरित्र-सृष्टि तथा भाव व रस-सृष्टि में सर्वत्र परिर्व्याप्त है, अतः उसका यहा वर्णन न करके सबधित प्रकरणों में अन्यत्र किया गया है।

प्राकृतिक सौंदर्य

सौंदर्य का एक विशाल क्षेत्र या उद्गम प्रकृति है। प्रकृति के सौंदर्य को लेकर दो विचारधाराएँ प्रचलित हैं—(1) प्रकृति का अपना कोई निजी सौंदर्य नहीं होता, द्रष्टा अपनी कल्पना से प्रकृति को सौंदर्य प्रदान करता है और यह सौंदर्य कलाओं में पूर्णतया अभिव्यक्त या अनुभूत होता है, तथा (2) प्रकृति का अपना एक निजी सौंदर्य है। प्रकृति ईश्वर की रचना है। ईश्वर के निकटतम होने से वह सुंदर है। उसी में विश्वात्मा प्रकाशित हो रह है। प्रकृति को सुंदर कहने के लिए कलाकार या दार्शनिक की प्रतीक्षा नहीं करनी पड़ती। प्लेटो ने प्रकृति को ईश्वर की प्रतिकृति और कला को (अनुकरण सिद्धांत के आधार पर) अनुकृति की अनुकृति कहा। स्पष्ट है कि प्रकृति उनकी दृष्टि में कला की अपेक्षा ईश्वर के अधिक निकट है। हीगेल ने भी

प्रकृति को इसी ढंग से सुंदर कहा है। इस सबंध में विशेष विवेचना 'प्रसाद-साहित्य में प्रकृति' नाम प्रकरण में की गयी है।³⁴²

कलागत सौंदर्य

प्रसाद के साहित्य का समस्त अभिव्यक्ति पक्ष कलागत सौंदर्य के अंतर्गत आता है। कलागत सौंदर्य, साहित्य या कला की दृष्टि से अत्यंत महत्त्व का है। कलागत सौंदर्य से अभिप्राय उस सौंदर्य से है जो वस्तु-जगत् के पदार्थों, घटना-व्यापारों व पात्रों आदि को कवि-कल्पना की सहायता से साहित्य में प्रस्तुत किये जाने पर भावक या पाठक-श्रोता के मन में उसकी ग्राहक कल्पना के द्वारा उत्पन्न होता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि एक सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया से उत्पन्न होकर यह सौंदर्य अत्यंत प्रभावशाली होता है। इस सौंदर्य का मूल उद्गम (प्रकृति, व्यापक अर्थों में) भी स्वयं सुंदर होता है या नहीं, यह प्रश्न अत्यंत विवादास्पद है, अतः यहाँ अप्रासंगिक है, प्रसाद के कलागत सौंदर्य पर आगे विस्तार से स्वतंत्र विचार होगा।

समीक्षात्मक निष्कर्ष . सौंदर्य के क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय

प्रसाद के सौंदर्य-निरूपण की वास्तविक देन उसे ऐतिहासिक अनुक्रम में रखकर/देखने पर आकलित की जा सकेगी। वीरगाथा काल में सौंदर्य-निरूपण सस्कृत-अपभ्रंश साहित्यों की रूढ़ियों का अनुगामी है, उसमें कहीं कोई मौलिकता नहीं दिखायी पड़ती। भक्ति-काल में सौंदर्य का अत्यंत परिपूर्ण, विशद व उदात्त चित्रण हुआ है, इसमें कोई संदेह नहीं। पर प्रतिक्षण हम इस चेतना से अभिभूत रहते हैं कि यह सौंदर्य अपार्थिव आलंबन का अपार्थिव सौंदर्य है, उसे हम विमुग्ध भाव से, चकित होकर, मानवीय भूमि से परे किसी काल्पनिक भूमि पर छहराता हुआ देखते हैं। उसमें औदात्य व पावनता है जो हमें ऊपर उठाती है। निश्चय ही यह सौंदर्य और सौंदर्य-चित्रण की सिद्धि है। पर मनोविज्ञान व यथार्थवाद के युग का सहृदय आज पार्थिव भूमि, स्वानुभूति व आपबीती को, भाव-सत्यता की दृष्टि से, अत्यधिक महत्ता देता है, अध्यात्म का आवरण उसे आज कृत्रिम जान पड़ने लगा है। मनोविज्ञान ने आज यह स्पष्ट कर दिया है कि अध्यात्म हमारी वासनाओं का उन्नयन मात्र है, अतः आज का साहित्य-रसिक मनोविज्ञान-सम्मत भाव-सत्यता का ही आग्रह रखता हुआ प्रत्यक्ष जीवन की निजी अनुभूतियों को अधिक मानवीय व प्रामाणिक रूप में ग्रहण करता है। वह अध्यात्म को आवरण के रूप में प्रयुक्त करने पर कवि पर दभ, मिथ्यात्व व गोपन का आरोप करता है। भक्ति काव्य की सौंदर्यानुभूति का पूरा रस लेता हुआ भी वह यथार्थ जीवन की छद्महीन अनुभूति के सौंदर्य का अवमूल्यन नहीं करना चाहता, क्योंकि उसकी दृष्टि में आत्मा की अध्यक्षाता में अनुभूत ऐंद्रिय धरातल की अनुभूति भी कम आध्यात्मिक नहीं है। नवीन अध्यात्म व मानवता की व्याख्या ने उसके इस दृष्टिकोण को बहुत पुष्ट किया है। उसकी दृष्टि में आज आध्यात्मिकता और परिष्कृत मानवता में कोई अंतर नहीं रह गया है। इस व्याख्या के प्रकाश में प्रसाद की सौंदर्यानुभूति और सौंदर्य-चित्रण की विशेषता स्पष्ट परिलक्षित होगी। भक्तिकाल की सौंदर्य-भावना का महत्त्व अपने स्थान पर अक्षुण्ण रखते हुए हम इस दृष्टि से प्रसाद की

नवीनता व मौलिकता को पा सकेगे। रीतिकाल के सौंदर्य से प्रसाद का सौंदर्य अधिक परिष्कृत व उदात्त समझा जाएगा, क्योंकि रीतिकालीन सौंदर्य में वह औदात्य, पावनता व आत्म-झकृति प्रायः नहीं मिलती, जिससे कि सौंदर्यानुभूति जीवन की अनमोल निधि समझी जाती है। रीतिकालीन सौंदर्य में सूक्ष्मता है, मसृणता है, रगीनी व चमक-दमक है, पर उसका सबध (धनानंद जैसे कवियों को अपवाद रूप में रखकर देखने पर) उस आत्मस्रोत से कम ही है जो हमारी तुष्टि का सच्चा आधार है। प्रसाद के पूर्ववर्ती द्विवेदी-युग की सौंदर्य-भावना नैतिकता के कृत्रिम बंधनों से ग्रस्त है, वह ऊपरी व स्थूल सुंदरता है। प्रसाद ने लौकिक और आध्यात्मिक तत्त्वों के, एक सुंदर अनुपात में, मिश्रण द्वारा एक ऐसी सौंदर्य-भावना तैयार की है जो हमारे अंतरतम के लिए एक तुष्टि-पुष्टिकारी रसायन है।

सौंदर्य के क्षेत्र में प्रसाद की उपलब्धि एक दूसरी पद्धति से भी आकी जा सकती है। प्रस्तुत प्रकरण में हमने सौंदर्य की एक सार्वत्रिक या व्यापकतम धारणा या मानदंड तैयार किया है। इस मानदंड पर प्रसाद की सौंदर्य-विषयक धारणा व भावना को रखकर परखने से प्रसाद की सौंदर्य-विषयक उपलब्धि या प्रदेय की अवगति हो सकेगी।

सौंदर्य की व्यापक धारणा से ऊपर उभरकर आए विशिष्ट उत्कर्ष-बिंदुओं को ध्यान में रखकर देखने पर विदित होगा कि प्रसाद की सौंदर्य-धारणा एक परिपूर्ण धारणा है। सौंदर्य का गंभीर अनुभव जो भी भाव-वैभव हमें प्रदान कर सकता है, वह प्रसाद-साहित्य में बिखरा हुआ, अथवा कहीं-कहीं एक ही साथ घनीभूत रूप में, मिलेगा। सौंदर्यानुभव बाह्य वस्तु के माध्यम से होता है, जो साहित्यिक रस की निष्पत्ति के लिए विभाव रूप में अनिवार्यतः ग्रहण किया जाता है। सौंदर्य का अनुभव काल्पनिक न होकर वस्तुमूलक या जीवनमूलक होता है। उसका हमारी आत्मा के साथ घनिष्ठ सबध है। सौंदर्यानुभूति हमें देश और काल की सीमाओं से मुक्त कर आत्मपद-लाभ कराती है। हम विराट् और व्यापक हो जाते हैं। यही सौंदर्यानुभूति का स्वरूप तथा फल है। ऊपर के 'विश्लेषण' द्वारा हम पूर्णतया आश्वस्त हो सकते हैं कि प्रसाद की सौंदर्यानुभूति अत्यंत गहन, व्यापक व (ऐतिहासिक अनुक्रम में रखकर देखें तो) आधुनिक हिंदी साहित्य में अपूर्व है। प्रसाद की उपलब्धि को आकने में यह तथ्य एक परम उपयोगी तथ्य है।

सौंदर्य की समग्र अनुभूति के क्षेत्र में चिंतन और भावनागत जो भी उत्कृष्टतम तात्त्विक स्फूर्तियाँ मानव को आज तक उपलब्ध हुई हैं, प्रायः वे सब प्रसाद के अनुभव-पथ में आ चुकी हैं और उनके साहित्य में निरूपित की जा चुकी हैं। और इसी में प्रसाद की सौंदर्यानुभूति की पूर्णता निहित है। यों तो प्रत्येक भाव-सजग कवि सौंदर्य की, उसके सब रूपों व पक्षों के साथ अनुभूति करता है, पर जो उसकी सूक्ष्मतम ऊर्मियो, झकृतियों व सवेदनाओं व विरल ज्योतिकणों को (सौंदर्यानुभूति के क्षणों में अधिकार में कौंध उठनेवाले जुगनुओं की ज्योति-से अत्यंत विरल-विशिष्ट अनुभव-कण) अवदानपूर्वक ग्रहण करने में अधिक समर्थ होता है, उसका काव्य या साहित्य एक विशेष स्वर व आभा में प्राणवान् रहता है। प्रसाद का साहित्य सौंदर्य की एक ऐसी ही चेतना से अनुप्राणित है। सौंदर्य का यह तत्त्व प्रसाद के साहित्य को एक अभिनव गरिमा से मंडित किये हुए है।

प्रसाद ने अत्यंत उत्साह के साथ, नैतिकता³⁴³ और मर्यादा के निषेधमूलक एवं कृत्रिम बंधनों को (जिनसे इतिवृत्तात्मक व सुधारवादी द्विवेदी-युग की कविता जकड़ी हुई थी),

निर्ममता से तोड़कर मानव-हृदय की प्राकृतिक राग-भूमि में पहुँचकर, स्वानुभूति के आधार पर सपन, स्वस्थ व तृप्तिकारी सौंदर्य का सृजन किया। नवीन अध्यात्म की परिभाषाओं के अनुसार हम इसे आध्यात्मिक³⁴⁴ कह सकते हैं।

यह सौंदर्यानुभूति कोरी काल्पनिक न होकर यथार्थ में बद्धमूल है, जीवन की सौधी मिट्टी से उपजी है जिसे सच्चा धर्म, संस्कृति व मनोविज्ञान पूरा प्रश्रय देता है, अतः रसरक्तपूर्ण व मानवीय होकर प्रामाणिक है। छायावाद-युग में इस प्रकार हम सौंदर्य-वर्णन की एक ऐसी भूमिका पर पहुँचे हैं जो उदात्त है और हिंदी में अभूतपूर्व है। प्रसाद अन्य कवियों के साथ इस नवीन दिशा का उद्घाटन करनेवाले व नयी भूमियाँ तोड़नेवालों में अग्रणी हैं।

प्रसाद की सौंदर्यानुभूति वय-कर्म से क्रमशः गंभीर होती गयी है और काव्याभ्यास से सौंदर्य-चित्रण क्रमशः सूक्ष्म। उनकी सौंदर्य-भावना में वे सब उपादान या व्यंजन (आश्चर्य, कुतूहल, जिज्ञासा, उल्लास, पावित्र्य) समाविष्ट हुए हैं, जिनसे सौंदर्यानुभूति सार्थक होती है। स्थूल रूप का सर्वत्र पतन दिखाकर प्रसाद ने सौंदर्य की उच्च भूमिका का निर्वाह किया है। ध्यान देने की बात है कि अनैतिकता का किसी भी रूप में प्रश्रय या पोषण अखंड आनंद या रस में व्यवधान-रूप है।³⁴⁵ ऐतिहासिक परिवेश में देखने पर प्रसाद आधुनिक साहित्य में प्रथम सौंदर्य-चेता है, जिन्होंने साहित्य को, उदात्त सौंदर्य-भावना के समावेश से, महिमा-मंडित किया है। उन्होंने सौंदर्य का उसके सब रूपों के साथ—रूप-सौंदर्य, कर्म-सौंदर्य, शील-सौंदर्य, भाव-सौंदर्य के साथ—विशाल जीवन-फलक पर दर्शन कराया है और उनके सौंदर्य-निरूपण में सौंदर्यानुभूति और सौंदर्य-निरूपण की श्रेष्ठ साहित्यिक परंपरा समाविष्ट है। उन्होंने सौंदर्य को विषयगत और विषयिगत दोनों रूपों में स्वीकार करके स्वयं के एक व्यापक, न कि सकीर्ण, साहित्यकारोचित सौंदर्य-चेता होने का परिचय दिया है। उनकी सौंदर्य-दृष्टि ने कालिदास, माघ, भारवि, कुतक और अभिनवगुप्त आदि श्रेष्ठ सौंदर्य-साधकों की सौंदर्य-दृष्टियों से परिमार्जित व समृद्ध होकर हिंदी-साहित्य को सुषमावान् बनाया है। सौंदर्य के क्षेत्र में प्रसाद की उपलब्धि ऐतिहासिक व तात्त्विक दोनों दृष्टियों से अत्यंत महत्वपूर्ण है।

संदर्भ

- 1 'But in the Upanishads bliss appears not as attribute or a state of Brahman, but as his peculiar essence. Brahman is not Anandīn possessing bliss, but Ananda bliss itself' —Paul Deussen The Philosophy of the Upanishads p 141
- 2 "आचार्य शुक्ल सौंदर्य-चिन्ता के प्रसंग में वस्तु-जगत् को भुलाकर नहीं चल सकते। वे उसका आधार अनिवार्य मानते हैं।" देखिए 'चिन्तामणि', भाग 1 में 'रसात्मक बोध के विविध रूप' नामक लेख।
- 3 दे. काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 14
- 4 श्वेताश्वतरोपनिषद्, 4/6
- 5 वि. दे.—लेखक का 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य' नामक शोध-ग्रंथ का प्रथम प्रकरण।
- 6 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 94
- 7 दे. हमारा शोधग्रंथ—आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य, प्रकरण-3
- 8 वि. दे.—डॉ० नगेन्द्र कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृ 68 तथा, श्री सुमित्रानन्दन पंत गद्य-पथ, पृ 162। इस सबंध में प्रसाद के विचार-संबंधी प्रकरण में हमने भी विचार किया है।

- 9 The Psychology of Beauty an article by Dr B.L. Atreya (B H U Journal , Golden Jubilee Number, 1942)
- 10 वाचस्पत्य कोष, पृ 5314
- 11 प सदगुरुशरण अवस्थी 'बुद्धितरंग' (1950), पृ 15-16, तथा 'समालोचक' (आगरा) का 'सौंदर्यशास्त्र विशेषांक', संपादकीय, पृ 3-4
सौंदर्य शब्द के अर्थ में वस्तुतः अनेक भाव-तरंगों समाविष्ट हैं, जैसे—उदात्त, सौम्य, मनोहर, रमणीय, मनोज्ञ, मनोरम, मधुर, पेशल (Variegated) चारु, मज्जुल, शोभन, रुचिर, साधु, कान्त, लावण्यवान्, द्युतिवान्, छविवान्, सुषमावान्, अभिराम, मंगलकारी, भला, शुभ आदि। इनमें से प्रत्येक शब्द सौंदर्य की सामान्य भावना के अतिरिक्त, एक-दूसरे से पृथक् अपना स्वतंत्र रंग और झाई (Colour and shade) रखता है।
- 12 the beauty of which Plato discourses has nothing to do with art or with artistic beauty' —Croce Aesthetic p 163
- 13 "Croce has almost forgotten communication as he has almost forgotten beauty —R A Scott-James The making of Literature, p 329
- 14 I.A Richards Principles of Literary Criticism, p 18
- 15 the same enchanted confusion and contradictoriness in defending beauty' —What is Art p 109 also p 86, 87
- 16 Dr Bhagawan Das The Science of the Emotions, p 447-48
- 17 Will Durant The Story of Philosophy p 318
- 18 'कविता क्या है?' ('चिन्तामणि' में लेख) के 'सौंदर्य' स्तम्भ के अंतर्गत।
- 19 What is Art, p 95
- 20 Ibid , p 93
- 21 Ibid , p 98
- 22 तर्कसंग्रह, 1-3, तर्कभाषा—प्रमेयनिरूपणम्।
- 23 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 268-69 306, 308 309
- 24 वही, पृ 344-45
- 25 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 415-20
- 26 डॉ आत्रेय प्रकृतिवाद पर्यालोचन, पृ 15-28
- 27 Prof A C Shastri Studies in Sanskrit Aesthetics, p 16 (Introduction)
- 28 देखिए—सौंदर्य-तत्त्व (डॉ आनन्दप्रकाश दीक्षित का अनुवाद)—पहला अध्याय।
- 29 Tolstoy What is Art p 97, सौंदर्य विज्ञान, पृ 49 (पाद-टिप्पणी)।
- 30 सौंदर्य विज्ञान, पृ 90-96
- 31 Plato Symposium, p 92-94
- 32 Beauty is the shining of Idea through matter"—What is Art, p 100
- 33 What is Art p 100
- 34 हरवशसिंह सौंदर्य विज्ञान, पृ 51
- 35 B Bosanquet History of Aesthetic, p 365-66
- 36 What is Art, p 102
- 37 प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 332
- 38 वही, पृ 311
- 39 कठोपनिषद्, 1/3/10
- 40 Prof A C Shastri Studies in Sanskrit Aesthetics (Introduction)
- 41 गीता, 10/41
- 42 "Roughly speaking, their gross senses were capable of taking cognizance of beauty in its material form"—Prof A C. Shastri Studies in Sanskrit Aesthetics, p 16
- 43 Ibid, पृ 17, and "But as the mind works on the mental images in a different way, their opinions of beauty have differed"

- 44 Ibid , पृ 16
- 45 The beautiful is not a physical fact beauty does not belong to things, it belongs to the human aesthetic activity and this is a mental or spiritual fact '—Wilton Carr (प बलदेव उपाध्याय के 'भारतीय साहित्य-शास्त्र' द्वितीय खंड, पृ 453 से उद्धृत) तथा "Beauty is no quality of things Whether trees or pigments but like every other value only comes into being as the result of spiritual activity' —श्री हरवशसिंह के 'सौन्दर्य विज्ञान', पृ 102 से उद्धृत।
- 46 वि दे—प्रस्तुत लेखक का ग्रंथ, 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य', पृ 163-166
- 47 चिन्तामणि, भाग 1 पृ 224
- 48 वही, पृ 225
- 49 Being the production of some permanent object or passing action fitted to supply active enjoyment to the producers and a pleasurable impression to a number of spectators of listeners quite apart from any personal advantage derived from it —What is Art p 110
- 50 'उज्ज्वलनीलमणि', उद्दीपनप्रकरणम्, पृ 29
- 51 श्रीहरिभक्तिरसामृतसिन्धु, दक्षिण विभाग, प्रथम लहरी।
- 52 'The Psychology of Beauty —an article by Dr B I Atreya BHU Journal Silver Jubilee Number (1942)
- 53 चिन्तामणि, भाग 1 'कविता क्या है?' नामक निबंध।
- 54 वि दे—'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य', पृ 169-72
- 55 डॉ सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त सौंदर्य-तत्त्व (हिंदी अनुवाद), पृ 96
- 56 " is a certain cosnical quality or a power to suggest relation to the whole world and so lift the object out of pitiful individuality '—Emerson (Edited by C Lindeman), p 114
- 57 ' touched with light divine —have truly known for an instant something of the secret of the world ' —Evelyn Underhill Mysticism p 73
- 58 कुमारमधव, 1/28, 5/33
- 59 अभिज्ञानशाकुन्तल, 5/2
- 60 मालतीमाधव, पृ 1/21
- 61 शिशुपालवधम्, पृ 4/23
- 62 किरातार्जुनीयम्, 4/23
- 63 S N Dasgupta Fundamentals of Indian Art p 1-3
- 64 ककाल, पृ 86
- 65 दे. 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध'।
- 66 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 71 तथा Dr C Pandey Comparative Aesthetics, Vol I p 131
- 67 काव्यालंकार का प्रो देवेन्द्रनाथ शर्मा कृत हिंदी भाष्य, भूमिका, पृ 47
- 68 कामायनी, 'लज्जा' सर्ग।
- 69 आकाश, पृ 99 (समुद्र सन्तरण), कामा, पृ 222 ककाल, पृ 283
- 70 आकाश, 101
- 71 वही, पृ 75
- 72 वही, पृ 77
- 73 आकाश, पृ 77
- 74 वही, पृ 77 कामा, पृ 46
- 75 इन्द्र, पृ 22 (सलीम)
- 76 आकाश, पृ 100, 102
- 77 डॉ हजारीप्रसाद द्विवेदी हिंदी साहित्य उसका उद्भव और विकास, पृ 338-39

- 78 कानन, पृ 51
 79 झरना, पृ 52
 80 वही, पृ 54
 81 कानन, पृ 51
 82 वही, पृ 51
 83 प्रेम, पृ 24-25
 84 वही, पृ 25-26
 85 Plato Symposium (Penguin Classics) p 92-94
 he will see it as absolute existing alone with itself unique external and all
 other beautiful things as partaking of it yet in such a manner that while they come
 into being and pass away, it neither undergoes any increase of diminution nor
 suffers any change (page 94)
 86 कानन, पृ 50
 87 वही, पृ 51
 88 वही, पृ 51
 89 आसू, पृ 16
 90 कामा, पृ 163
 91 ककाल, पृ 283
 92 कला, समुद्र सन्तरण, सालवती नामक कहानियों में, प्रलय की छाया में, 'सौंदर्य' नामक लेख (चित्राधार) व
 आसू में ।
 93 कामा, पृ 46-48
 94 वही, पृ 168
 95 आसू, पृ 19-24
 96 लहर, पृ 10
 97 वही, पृ 59-62 व 76
 98 झरना, पृ 8
 99 महा, पृ 13
 100 प्रेम, पृ 10 12 18
 101 स्कंद ।
 102 वही
 103 वही
 104 अजात, पृ 44, 96
 105 वही, पृ 55
 106 इन्द्र, पृ 2 5 7
 107 आधी, पृ 9
 108 आकाश, पृ 85, 86, 89
 109 इन्द्र, पृ 127, 128, 137 48
 110 आधी, पृ 97 98
 111 वही, पृ 113
 112 इन्द्र, पृ 40, 41
 113 वही, पृ 111
 114 आकाश, पृ 147
 115 इन्द्र, पृ 71
 116 आधी, पृ 89
 117 इय, पृ 79, 80
 118 वही, पृ 52, 55-56

- 119 तितली, पृ 86, 118, 161
- 120 वही, पृ 117
- 121 ककाल, पृ 34 37 38 46 93
- 122 वही, पृ 201
- 123 वही, पृ 102, 116
- 124 वही ।
- 125 आसू, पृ 21-24 कामायनी मे श्रद्धा—सौंदर्य-वर्णन
- 126 इरा, पृ 56
- 127 तितली, पृ 86
- 128 ककाल, पृ 37 38
- 129 आकाश, पृ 89
- 130 कामा, पृ 46
- 131 वही, पृ 47
- 132 प्रलय की छाया
- 133 कामा, पृ 168
- 134 आसू, पृ 21
- 135 कामा, पृ 168
- 136 तितली, पृ 86
- 137 लहर, पृ 76
- 138 कामा, पृ 46
- 139 वही, पृ 48
- 140 लहर
- 141 इन्द्र, पृ 111
- 142 तितली, पृ 86
- 143 ककाल, पृ 35
- 144 वही, पृ 24
- 145 कामा, पृ 168
- 146 ककाल, पृ 102
- 147 वही, पृ 201
- 148 आसू, पृ 22
- 149 ककाल, पृ 35
- 150 'देवदासी' कहानी
- 151 आधी, पृ 9
- 152 'अमिट स्मृति' कहानी
- 153 'इंद्रजाल' कहानी
- 154 ककाल, पृ 37, 38
- 155 वही
- 156 इरा, पृ 12
- 157 आसू, पृ 21
- 158 तितली, पृ 86
- 159 ककाल, पृ 130
- 160 देवसेना की स्कंद
- 161 तितली, पृ 100
- 162 इन्द्र, पृ 5
- 163 'ग्रामगीत' कहानी
- 164 आसू, पृ 22

- 165 लहर, पृ 76
 166 इन्द्र, पृ 5
 167 लहर, पृ 60, 'ग्रामगीत' कहानी ।
 168 'अमिट स्मृति' कहानी
 169 वही
 170 'ग्रामगीत' कहानी
 171 ककाल, पृ 111
 172 लहर, पृ 62
 173 कामा, पृ 46
 174 महा, पृ 13
 175 ककाल, पृ 24
 176 वही, पृ 102
 177 आसू, पृ 22, ककाल, पृ 35
 178 ककाल, पृ 201
 179 महा, पृ 13
 180 'ग्रामगीत' कहानी
 181 देवदासी, पृ ककाल 37
 182 आसू, पृ 21
 183 कानन, पृ 30
 184 आधी, पृ 9
 185 इरा, पृ 80, 106, झरना, पृ 8 तितली, पृ 19
 186 ककाल, पृ 24
 187 कामा, पृ 99
 188 इन्द्र, पृ 111
 189 कामा, पृ 94, 169
 190 तितली, पृ 86
 191 आसू, पृ 23
 192 कामा, 'लज्जा' सर्ग
 193 आसू, पृ 23
 194 आकाश, पृ 95, आसू, पृ 71, झरना, पृ 11, इरा, पृ 80
 195 आकाश, पृ 85, आसू, पृ 24
 196 आसू, पृ 24
 197 तितली, पृ 86, ककाल, पृ 37
 198 कामा, पृ 127
 199 वही, पृ 47
 200 वही, पृ 168
 201 प्रलय की छाया ।
 202 लहर, पृ 10
 203 कामा, पृ 142
 204 इरा, पृ 57
 205 'देवदासी' कहानी
 206 इरा, पृ 79, 80
 207 वही
 208 वही, पृ 56
 209 वही
 210 'देवदासी' कहानी

- 211 आकाश, पृ 85
- 212 इरा, पृ 79, 80
- 213 देवदासी
- 214 ककाल, पृ 201
- 215 आसू, पृ 22, आधी, पृ 9
- 216 देवदासी
- 217 कामा, सर्ग 1
- 218 इरा, पृ 79, 80
- 219 वही, लहर, पृ 60
- 220 कामा, पृ 46
- 221 वही, पृ 168
- 222 लहर, पृ 61
- 223 महा, पृ 13
- 224 देवदासी
- 225 झरना, पृ 8
- 226 इरा, पृ 79-80
- 227 वही
- 228 अमिट स्मृति
- 229 कामा, पृ 46-48, इरा, पृ 79-80
- 230 इन्द्र, पृ 5
- 231 अमिट स्मृति कहानी
- 232 तितली, पृ 86
- 233 उदबुद्ध कारणै स्वै स्वर्बहिर्भाव प्रकाशयन् ।
लोके य कार्यरूप सोऽनुभाव काव्यनाट्ययो ।—साहित्यदर्पण, 3/132-133
- 234 इरा, पृ 100
- 235 महा, पृ 17
- 236 कामा, लज्जा सर्ग
- 237 इन्द्र, पृ 64
- 238 वही, पृ 36
- 239 प्रति, पृ 19
- 240 वही, पृ 49
- 241 ध्रुव, पृ 37
- 242 इन्द्र, पृ 84
- 243 ध्रुव, पृ 14
- 244 ककाल, पृ 204
- 245 आसू, पृ 15
- 246 कामा, पृ 97
- 247 आधी, पृ 79
- 248 आकाश, पृ 106
- 249 आकाश, पृ 97
- 250 वही, पृ 47
- 251 लहर, पृ 10
- 252 कामा, पृ 127
- 253 आसू, पृ 32
- 254 इन्द्र, पृ 3

- 255 तितली, पृ 19
 256 आकाश, पृ 67
 257 वही, पृ 110
 258 ककाल, पृ 78
 259 इन्द्र, पृ 38
 260 लहर, पृ 60
 261 ककाल, पृ 272
 262 तितली, पृ 52
 263 आसू, पृ 36 इन्द्र, पृ 8, कानन, पृ 100
 264 कामा, पृ 46-48
 265 वही, पृ 168
 266 इन्द्र,
 267 आकाश, पृ 89
 268 लहर, पृ 62
 269 इन्द्र
 270 वही
 271 कामा, पृ 94
 272 वही, पृ 45
 273 गध-चित्रो, गति-चित्रों आदि की गणना द्वारा साहित्यकार के मन का मनोवैज्ञानिक अध्ययन यूरोप में हुआ है, पर हम विस्तारभय से इस ओर यहाँ इस साख्यिकी में प्रवृत्त नहीं होंगे। इस प्रकार का आयोजन वस्तुतः हास्यास्पद समझा गया है।—वि दे डॉ गुलाबराय 'सिद्धांत और अध्ययन', पृ 270-271
 274 आचार्य विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' (3/89 से 3/110 तक) में नायिकाओं के 28 सात्त्विक अलंकार गिनाये हैं—3 अगज, 7 अयलज और 18 स्वभावसिद्ध। यौवन और उसके सब प्राकृतिक व्यंजनों या विभूतियों का समावेश इन अलंकारों में हो जाता है।
 275 लहर, पृ 59
 276 इन्द्र, पृ 2
 277 प्रतिध्वनि कहानी
 278 आकाश, पृ 147 ककाल, पृ 102, घटी, ककाल, पृ 201 आधी, शबनम, पृ 97, 98
 279 ककाल, पृ 116
 280 कामा, पृ 46-48
 281 स्कन्दगुप्त
 282 वही
 283 ककाल, 102
 284 लहर, पृ 21-22, ककाल 102
 285 इरा, पृ 79-80
 286 'प्रलय की छाया', अजात, पृ 55, आकाश पृ 89, इन्द्र, पृ 71 आदि
 287 मंगला, इन्द्र, पृ 71
 288 वही
 289 कामा, श्रद्धा सर्ग
 290 आसू
 291 लहर, पृ 60
 292 आकाश, पृ 85
 293 इरा, पृ 79
 294 वही, पृ 56
 295 कामा, पृ 11

- 296 तितली, पृ 86
 297 वही
 298 ककाल, पृ 24
 299 तितली, पृ 117
 300 वही, पृ 117
 301 ककाल, पृ 93
 302 वही, पृ 24
 303 वि दे—श्री रत्नशंकर प्रसाद का लेख 'प्रसाद' (काशी) के प्रसाद-विशेषांक में। तदनुसार प्रसाद की गधानुभूति अत्यंत तीव्र थी और वे गद्य के सूक्ष्म विभेदों से परिचित थे।
 304 कामा, पृ 59
 305 लहर, पृ 59
 306 वही
 307 वही
 308 वही, पृ 60
 309 लहर, पृ 62
 310 कामा, पृ 221
 311 वही
 312 इरा, पृ 79-80
 313 कामा, पृ 10
 314 वही, पृ 11
 315 वही, पृ 11
 316 कामा, पृ 11
 317 वही, पृ 36
 318 लहर, पृ 60, इरा, पृ 79-80
 319 वही, पृ 59
 320 कामा, पृ 11
 321 वही, पृ 63
 322 वही, पृ 46-48
 323 वही, पृ 46-40
 324 लहर, पृ 62
 325 'अमिट स्मृति' कहानी
 326 कामा, पृ 36
 327 कानन, पृ 56
 328 आसू, पृ 54
 329 वि दे—चित्रा, पृ 100, आसू, पृ 36 कानन, पृ 100
 330 डॉ केसी पाण्डेय के ग्रंथ, 'Abhinavagupta An Historical and Philosophical Study (2nd ed.) के आरम्भ में अभिनवगुप्त का एक चित्र दिया गया है, जिसमें आचार्य समस्त लालित्य और सौख्य के बीच आत्मस्थ भाव में समासीन चित्रित किये गये हैं। यह प्रत्यभिज्ञा दर्शन की साधना का प्रतीक है।
 331 योगसूत्र।
 332 'हृदय की अनुकृति बाह्य उदार', कामा, पृ 46
 333 लहर, पृ 79
 334 अजात, पृ 96, आसू, पृ 19, 20, 21, 33, 41, 67, प्रेम, पृ 25 महा, पृ 13, झरना, पृ 53, कामा, पृ 33
 335 Under Hill Mysticism, p
 336 कानन, पृ 56, प्रेम, पृ 25, चित्र, पृ 1, आसू, पृ 17, 74, लहर, पृ 11, 15, 26, 30, 61, झरना,

- पृ 50 55, ध्रुव, पृ 3 जनमे, पृ 82 काम, पृ 80 83, एक घूट, पृ 12, ककाल, पृ 237-278, 290
 291, इरा, पृ 91, तितली, पृ 276 'समुद्र सन्तरण' कहानी का अंत ।
- 337 कालिदास अभिज्ञानशाकुन्तल, 5/2
- 338 कामा, पृ 89, आसू, पृ 74 आकाश, पृ 111
- 339 इन्द्र, पृ 91, 128, इरा, पृ 9 33, 38 58 94, ककाल, पृ 23 100 145, तितली, पृ 1, चित्रा,
 पृ 22 महा, पृ 8, 16
- 340 कामा, पृ 179, कानन, पृ 106, 116 119
- 341 आचार्य विनयमोहन शर्मा 'साहित्यावलोकन' में 'कलाकार और सौंदर्य-बोध' नामक लेख
- 342 वि दे—हमारा ग्रंथ 'आधुनिक हिंदी कविता में प्रेम और सौंदर्य, पृ 180, 183
- 343 वि दे—जयशकर प्रसाद, पृ 50-53, 67
- 344 वही, पृ 58, 59, 62, 63
- 345 डॉ नगेन्द्र विचार और विश्लेषण, पृ 3

प्रसाद-साहित्य में कल्पना

प्रकरण-प्रवेश व सामान्य

प्रकरण-सगति

काव्य या साहित्य में जगत् और जीवन का यथातथ्य अनुकरण-मात्र स्रष्टा की वास्तविक या सर्वोच्च प्रतिभा का प्रकाशन नहीं होता। यह अनुकरण (जैसा कि चित्र काव्य में होता है। रचनात्मक साहित्य के क्षेत्र में हीन कोटि का होता है। साहित्य तो कल्पनात्मक पुनर्निर्माण¹ का क्षेत्र है जिसमें वस्तु-जगत् के आधार पर स्रष्टा के निगूढतम अवचेतन के भावों, आकाक्षाओं, स्पृहाओं, स्वप्नों व आदर्शों की तृप्ति या सिद्धि के लिए, एक नवीन व रमणीय मानसी सृष्टि का निर्माण होता है। यह निर्माण मुख्यतः एक रहस्यमयी आंतर शक्ति के द्वारा संपन्न होता है जिसे 'कल्पना' कहते हैं।

इस प्रकार कल्पना साहित्य का एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। ललित या प्रेरणात्मक साहित्य कल्पना से ही अनुप्राणित होता है। साहित्य का मानवज्ञान के विविध क्षेत्रों से पृथक् स्वरूप व व्यक्तित्व स्थापित करनेवाले जितने तत्त्व हैं उनमें कल्पना का स्थान अत्यंत उच्च है। पश्चिम में साहित्य के चारों तत्वों—बुद्धि तत्त्व, भाव तत्त्व, कल्पना तत्त्व और शैली तत्त्व—में कल्पना तत्त्व प्रमुख रूप से समाविष्ट है। क्रोचे जैसे विचारकों ने कल्पना को तो मूर्धन्य स्थान ही दे डाला है।² सामान्यतः कल्पना साहित्य में रजन व रोचकता का तत्त्व है। वस्तु-तत्त्व का सुंदर व आकर्षक विन्यास करने में कल्पना का बहुत बड़ा हाथ है। इसे हम वस्तु व कला का संयोजक तत्त्व भी कह सकते हैं। प्रसाद-साहित्य में यह कल्पना अपना एक विशिष्ट स्थान व महत्त्व रखती है। प्रसाद ने अपने साहित्य के प्रायः सभी प्रकारों में (समीक्षात्मक निबंधों व भूमिकाओं को छोड़कर) कल्पना का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है। छायावादी कवियों में हम स्वच्छंद कल्पना का महत्त्व जो एकदम बढ़ा हुआ पाते हैं (विशेषतः द्विवेदीकालीन साहित्य की पृष्ठभूमि में) उसे देखते हुए प्रसाद-साहित्य में कल्पना तत्त्व का विवेचन प्रस्तुत प्रबंध का अनिवार्य अंग है।

साहित्य में कल्पना का महत्त्व व उसके विविध उपयोग

मन अपनी ही शक्ति से कार्य नहीं करता, वह अपने से किसी उच्चतर शक्ति पर आश्रित है। केनोपनिषद् में ऋषि प्रश्न करते हैं—“केनेषित पतति प्रेषितं मनः।”³ जो अंतिम शक्ति है वहां तक आख, कान, वाणी, मन आदि नहीं पहुंच सकते—“न तत्र चक्षुर्गच्छति, न

वाग्गच्छति नो मनो न विद्मो न विजानीमो⁴ उससे ही मनुष्य का मन जाना या समझा जा सकता है—‘येनाहुर्मनो मतम्’⁵ तात्पर्य यह कि मन किसी उच्च शक्ति की प्रेरणा से ही अपनी क्रिया करता है। सम्यक् ज्ञान शक्ति, तत्काल जनने की शक्ति, देखने की शक्ति, मनन शक्ति—ये सब शक्तिया प्रज्ञान परमात्मा के नाम, अर्थात् उसकी सत्ता के बोधक लक्षण कहे गये हैं।⁶ ऊपर जो शक्तिया बतायी गयी हैं उनका कल्पना से घनिष्ठतम सबध है। कल्पना के द्वारा हम पूर्वानुभूत पदार्थों के आधार पर मनोनुकूल विभिन्न रूपों को देखते हैं।

स्वच्छद व मुक्त कल्पना इस प्रकार आत्मा की ही स्वतंत्र क्रीड़ा उठरती है। कालरिज तथा अन्य अप्रेज स्वच्छदतावादी कवियों ने भी कल्पना के कुछ इसी प्रकार के उद्गम का अन्वेषण किया है। कल्पना की आध्यात्मिकता में विश्वास रखनेवालों के लिए कल्पना का इतना महत्त्व है कि वे उसके बिना कविता को असंभव मानते हैं।⁷ कल्पना को मस्तिष्क की सबसे प्राणवान् क्रिया (Vital activity) मानने का उनका आग्रह है।⁸ कल्पना उनके लिए एक यंत्र है जो कवियों की अतर्दृष्टि की शक्तियों (Visionary Powers) को सक्रिय बना देता है।⁹

समस्त साहित्य-क्षेत्र को सामने रखकर देखने पर कल्पना के अनेक उपयोग दिखलायी पड़ते हैं।¹⁰ कथानक (विशेषतः, ऐतिहासिक) के निर्माण में कल्पना का जितना भाग होता है, यह दण्डी, कुन्तक, विश्वनाथ आदि आचार्यों ने अपने ग्रंथों में निर्दिष्ट किया है। जहाँ कथानक उत्पाद्य या शुद्ध काल्पनिक होता है वहाँ तो कल्पना का परिमाण स्पष्ट ही लक्षित हो जाता है। पर जहाँ धूमिल अतीत की विमृशल कड़ियों को जोड़कर एक व्यवस्थित कथानक गढ़ने की आवश्यकता होती है, वहाँ भी कल्पना का न्यूनाधिक उपयोग होता है। पात्रों की चरित्र-सृष्टि में भी कल्पना प्रयुक्त होती है।¹¹ इतिहास में से उतारे गये पात्रों का, जिनका वृत्त अधूरा प्राप्त हो, चरित्र तर्कसंगत कल्पना के बल से ही पूरा किया जाता है। लेखक प्रायः सामाजिक या समसामयिक रचना में भी कल्पित पात्र रखते हैं, अथवा यथार्थ जीवन में प्राप्त अनेक पात्रों के चरित्रों की मनोनुकूल या आदर्शानुकूल जोड़-तोड़ से पात्रों का निर्माण करते हैं। भावों या विचारों को मूर्त रूप देते हुए उनका पात्रों के रूप में प्रस्तुतीकरण भी कल्पना के ही द्वारा होता है। सवादों में भी कल्पना का प्रयोग स्पष्ट है, क्योंकि लेखक पात्रों पर अपने ही भावों-विचारों का प्रक्षेपण करता है। ‘जड़ या निर्जीव वस्तुओं में भी चेतना का आरोप (मानवीकरण के रूप में) करके कवि उनके बीच सवादों का विधान करता है (प्रसाद की ‘उस पार का योगी’ कहानी में ‘लहर-नलिनी’ का सवाद) वस्तु-वर्णन, व्यक्ति-वर्णन अथवा आलंबन की रूप-प्रतिष्ठा¹² (जो विभाव पक्ष के अंतर्गत है) भी कल्पना का ही व्यापार है व आश्रय के वचनों की उद्भावना भी कल्पना के ही बल पर होती है।¹³ भाषा-शैली को अधिक व्यञ्जक, मार्मिक और चमत्कारपूर्ण बनाने में कल्पना ही काम करती है।¹⁴ इसके अतिरिक्त वस्तु की पूर्ण प्रभावोत्पत्ति की दृष्टि से उपयुक्त व सटीक साहित्य-रूप की अवधारणा भी कल्पना के ही द्वारा संभव है।¹⁵ वस्तुतः कल्पना से कुछ भी रिक्त नहीं, यहाँ तक कि वस्तु-जगत् में जो कुछ भी हम देखते हैं वह भी हमारी भीतरी कल्पना का ही प्रतिबिम्ब है।¹⁶

प्रसाद-युग में कल्पना का नवीन उत्कर्ष व उसकी कारणभूत परिस्थितियाँ

प्रसाद-साहित्य और छायावाद काव्य में हम कल्पना का महत्त्व सहसा अत्यधिक बढ़ा हुआ पाते हैं। छायावाद के पूर्ववर्ती द्विवेदी-युग में जहाँ वस्तुपरकता या इतिवृत्तात्मकता की ही प्रधानता है, वहाँ उसके पूर्ववर्ती काव्य में रमणीय, रगीन व स्वच्छंद कल्पना की विपुलता है। इसके कई कारण हैं, यथा—अंग्रेजी की स्वच्छंदतावादी काव्यधारा का हिंदी-काव्य पर लक्षित-अलक्षित ढंग से गहरा प्रभाव पड़ा। प्रकृति की ओर फिर से लौट चलने के लिए रूसो ने यूरोप में प्रकृतिवाद की प्रतिष्ठा की, जिसके प्रमुख सूत्र थे—(i) प्रकृति एक ममतामयी सत्ता है। हमारी जर्जर व क्षत-विक्षत आत्मा के लिए उसके रूखे, बीहड़ व दुर्गम अचलो में एक मधुर विश्राम की शीतल गोद है, तथा (ii) प्रकृति और मानव दोनों किन्हीं अदृश्य आत्मिक स्नेह-सूत्रों से आबद्ध हैं। वड्सवर्थ इस दृष्टिकोण से बहुत प्रभावित हुए थे। प्राचीन संस्कृत कवि कालिदास, भवभूति, भारवि, बाण आदि कवियों का प्रकृति के बीहड़, निर्जन व कठोर रूपों के प्रति अनुराग प्रसिद्ध ही है। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रकृति के सुदूरतम अचलों में पहुँचने की भावना में रमणीय कल्पना निहित है। शैले के *Away, away from man and towns*—जैसे उद्गार भी इसी भावना से प्रेरित जान पड़ते हैं। इन कवियों ने कल्पना को आत्मा की एक विशिष्ट या आध्यात्मिक क्रिया कहकर काव्य के अत्यंत उच्च तत्त्वों में प्रतिष्ठित किया है। अंग्रेजी साहित्य के प्रसार-प्रचार से भी हिंदी काव्य में कल्पना का महत्त्व बढ़ा। सन् 1913 ई. में रवीन्द्र की 'गीताजलि' को नोबेल पुरस्कार प्राप्त होने पर उक्त रचना में निहित कल्पना का वैभव हिंदी के लेखकों के लिए अत्यंत आकर्षक सिद्ध हुआ। भारतीय सांस्कृतिक पुनरुत्थान ने, जो रामकृष्ण, विवेकानन्द, राजा राममोहन राय, दयानन्द व गांधी द्वारा उपस्थित किया गया था, अपने विशाल प्राचीन साहित्य, कला, शिल्प आदि सांस्कृतिक संपत्ति की ओर हिंदी कवि को एक बार वेग से आकृष्ट किया। कालिदास, भवभूति आदि रससिद्ध व कल्पना के धनी कवियों की कृतियों ने रवीन्द्र, पत, प्रसाद आदि कवियों को प्रभावित किया। कालिदास की अलका (मेघदूत) की कल्पना एवं प्रकृति-प्रेम व प्रकृति-पर्यवेक्षणजन्य उनकी मौलिक उपमाओं में निहित सद्यः कल्पनाओं ने उन्हें नये-नये कल्पनात्मक रूप-व्यापार गढ़ने की प्रेरणा दी।

छायावाद या प्रसाद-युग भारतीय पराधीनता के युग का सहवर्ती है। प्रस्तुत की नग्न व कठोर वास्तविकताओं, विवशताओं, असफलताओं और निराशाओं के भार से आक्रांत कवि-मन स्वभावतः कल्पना-लोक में विचरकर अपने प्रस्तुत या वर्तमान के दश को भुलाया करता है। छायावाद-युग में भारतीय जन-मन की निराशा और घुटन अपनी चरम सीमा पर थी। ऐसी स्थिति में आदर्शप्रिय कवियों के लिए मानसिक विश्राम व सन्तुष्टि के लिए एक मात्र मार्ग क्षितिज के पार पहुँच जाने अथवा सौंदर्य और प्रेम का कोई मोहक, ऐकात्मिक व स्वर्णिम मनोराज्य का निर्माण करने, अतीत या भविष्य की कल्पना करने, या प्रकृति के आनंद लोक में जाकर अपने घाव सहलाने के अतिरिक्त और हो ही क्या सकता था। इस स्वच्छंद वृत्ति ने प्रकृति में रहस्य-भावना का भी द्वार खोल दिया। अंग्रेजी के रहस्यवादी कवि ब्लेक, यीट्स तथा बगला के रवीन्द्र आदि कवियों ने हिंदी काव्य में उस रहस्य-भावना को उल्लेखित किया,

जो प्रसाद जी की धारणा में भारत की प्राचीनतम काव्यधारा (रहस्यवाद) है। उपनिषद् के 'न तत्र सूर्यो भाति',¹⁷ 'कि कारण ब्रह्म कुत स्म जाता',¹⁸ 'हा 3 बु हा 3 बु हा 3 बु',¹⁹ 'कोऽयमात्मेति वयमुपास्महे',²⁰ 'ॐ केनेषित पतति प्रेषित मन'²¹ आदि रहस्यात्मक उद्गारों ने प्राचीन भारतीय धर्म-संस्कृति व काव्य के नवीन अनुशीलन के युग में काव्य-क्षेत्र में नवीन कल्पनाओं को उत्तेजित किया।

इसके अतिरिक्त कृत्रिम नैतिकता के आवरण-भंग के द्वारा प्रवर्तित नवीन सौंदर्य-बोध, इतिहास के सुदूर व गरिमामय अतीत का अनुशीलन, भावी की नवीन कल्पना-मुक्त तथा नैतिक व सामाजिक कृत्रिम रूढ़ियों के निर्मम ध्वंस ने भी कवियों की कल्पना को मुक्त विहार के लिए नये-नये आकाश पकड़ा दिये। स्वच्छद कल्पना की यह स्थिति हिंदी में अभूतपूर्व थी। प्रसाद इस स्वच्छद कल्पना के वरण करनेवालों में अग्रणी थे।

कल्पना-विषयक प्रसाद की गुणात्मक उपलब्धि को आकने के लिए अब हम कल्पना के व्यापक स्वरूप का आकलन करेंगे।

कल्पना का स्वरूप तात्त्विक चिंता

पश्चात्य स्वरूप

पश्चिम में कल्पना काव्य व साहित्य का एक अत्यंत महत्वपूर्ण तत्त्व रहा है। इस तत्त्व के अनेक अग्रगण्य पुरस्कर्ता रहे हैं।

अरस्तू, लोजाइनस, दांते, ड्राइडन, स्पेन्सर, काट, शेलिंग, ब्लेक, कालरिज व वर्ड्सवर्थ ने कल्पना का ऊँचा मूल्य आका है। प्लेटो ने नैतिकता के आग्रह से काव्य के प्रति पूरा न्याय नहीं किया। उन्होंने कला को मूलभाव (Idea) की अनुकृति की अनुकृति कहा। किंतु अरस्तू ने व्यापक दृष्टि रखकर आनंददायक कलागत सत्य की प्रतिष्ठा की, जिससे कल्पना का महत्त्व उद्घाटित हुआ। कलागत सत्य उनकी दृष्टि में नैतिक सत्य से अधिक मूल्यवान् हुआ। यह काव्य-पद्धति और उसके प्राण—कल्पना—के महत्त्व की स्वीकृति थी।²² दांते ने, प्लेटो के विपरीत, कल्पना को लोकोत्तर काव्य उत्पन्न करने की क्षमता से सपन तत्त्व माना है। ड्राइडन ने कथानक व चरित्र के बाद महत्त्व देते हुए उसे जीवन को प्राणवान् स्पर्श देनेवाली वस्तु कहा है। काट व शेलिंग ने उसे बाह्य प्रकृति पर अपना गंभीर प्रभाव डालनेवाली एक मध्यस्थ सत्ता माना है। ब्लेक ने उसे आध्यात्मिक संवेदनाओं तथा मानव की शाश्वतता से संबंधित किया है। कालरिज व वर्ड्सवर्थ ने उसे अतर्जगत् की एक अत्यंत गहन व उदात्त शक्ति मानते हुए उसके गौरव की प्रतिष्ठा की है।²³

अंग्रेजी साहित्य में एडिसन ने सबसे पहले कल्पना का स्वरूप-निर्माण करने का प्रयत्न किया। उन्होंने कल्पना को मन की एक स्वतंत्र शक्ति कहा है।²⁴ उनकी दृष्टि में सफल कला के लिए आवश्यक है कि उसमें हमारी कल्पना को प्रभावित करने की क्षमता हो।²⁵ तत्पश्चात् कालरिज ने कल्पना का सबसे अधिक सतोषजनक निरूपण किया। रिचर्ड्स ने भी इस क्षेत्र में उनकी देन को स्वीकार करते हुए उनकी प्रशंसा की है। कालरिज ने प्राथमिक कल्पना (Primary Imagination) को कल्पना का सबसे अधिक प्रकृष्ट व महत्वपूर्ण रूप कहा है।

तथा डाइचेस ने उसे व्यवस्था का एक महान् सिद्धांत बताया है।²⁶ रिचर्ड्स ने कालरिज की कल्पना-विषयक धारणा को एक चमत्कार के रूप में अभिहित किया है।²⁷

वस्तुतः स्वाभाविक स्वच्छदतावादी कवियों ने ही कल्पना को एक नया महत्त्व व गौरव प्रदान किया। कालरिज²⁸ और बावरा²⁹ ने उसकी आध्यात्मिक या लोकातिक्रांतता की स्थापना की—यद्यपि रिचर्ड्स कल्पना में किसी प्रकार की रहस्यात्मकता नहीं मानते।³⁰ यों तो एडिसन भी मन की एक सश्लिष्ट क्रिया के इस रूप (कल्पना) को विषय के निरूपण की सुविधा के एक साधन (Device) मात्र से अधिक कुछ नहीं मानते,³¹ पर फिर भी वे उसका सबंध आत्मा के साथ अवश्य स्थापित करते हैं—चाहे आत्मा के खंड नहीं हो सकते, पर कल्पना करना आत्मा का कार्य है अवश्य।³² सोल्ज्जर ने कल्पना के द्वारा विश्व के मूलभाव (Fundamental idea) की ऊँचाई तक पहुँच सकने की संभावना व्यक्त की है।³³ यीट्स का कथन है कि हमारी कल्पनाएँ विश्व की समस्त कल्पना की अंश मात्र हैं। ज्यों-ज्यों हम काल्पनिक सहानुभूति द्वारा अपनी कल्पना का विस्तार बढ़ाते चलते हैं और कला के सौंदर्य और शांति के साथ जगत् के सुख-दुःखों को परिणत करते चलते हैं, त्यों-त्यों हम अपना सीमित व क्षण-भंगुर रूप अधिकाधिक या उत्तरोत्तर छोड़कर असीमित या अमर मानवता का रूप धारण करते चलते हैं।³⁴

इस प्रकार पश्चिम में कल्पना तत्त्व पर गहन चिंतन किया गया है।

पश्चिम में कल्पना के अवमूल्यन की चेष्टा भी कम नहीं रही है।³⁵ स्वयं प्लेटो ने इसे 'भ्रान्ति' के लिए उत्तरदायी निम्नस्तरीय आत्मा का व्यापार (Function of the lower soul responsible for illusion) कहा है—यद्यपि अन्यत्र रहस्यात्मक अतर्दर्शन (Vision) में उसकी क्षमता को उन्होंने स्वीकार भी किया है। मध्ययुगों में वह एक अविश्वसनीय-सा मानसिक तत्त्व समझा जाता रहा है। पुनरुत्थान युग में वह बौद्धिक जीवन के लिए विक्षेप-रूप समझी गयी है। हाब्स ने तो उसे हासोन्मुख भावना (Sense) ही कह दिया है।

भारतीय स्वरूप

प्रायः कहा जाता है कि भारतीय साहित्य शास्त्रीय चिंतन में पश्चिम की तरह कल्पना तत्त्व का स्वतंत्र विवेचन नहीं मिलता। पर वास्तविकता यह है कि 'कल्पना' शब्द को लेकर भले ही विवेचन न हुआ हो, किंतु साहित्य में कल्पना-तत्त्व के महत्त्व और उसके विविध साहित्यगत प्रयोगों से कवि और आचार्य तल-पर्यंत परिचित थे। भारतीयों की कल्पना-तत्त्व संबंधी विचारधारा उनके द्वारा रचित काव्यों, नाटकों और समीक्षा ग्रंथों में संचित है। भाव, प्रतिभा, विभावन-व्यापार या साधारणीकरण, रस-प्रक्रिया, अलंकार, ध्वनि, ख्यात व उत्पाद्य कथावस्तु आदि के विवेचन में कल्पना-तत्त्व का गहन-सूक्ष्म आलोडन-विलोडन व महत्त्व-स्वीकृति निहित है।

भारतीय विवेचना में कल्पना (Imagination or Intuition) शब्द को न पकड़कर 'प्रतिभा' या 'भावना' शब्द को ही लिया गया है। आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि जिसे आजकल के लोग कल्पना कहते हैं उसे ही साहित्यवाले भावना कहते हैं।³⁶ पंडित बलदेव उपाध्याय का मत है कि जिसे कल्पना कहा है वह हमारे साहित्यशास्त्र में 'प्रतिभा' है।³⁷

उनकी दृष्टि में, अलंकारशास्त्रीय कल्पना पर प्रतिभा के विवेचन का प्रभाव विशेष रूप से पड़ा है।³⁸ उन्होंने त्रिक दर्शन की 'प्रतिभा' की स्थिति का मूलग्राही स्वरूप प्रस्तुत किया है। उनके अनुसार 'विश्वोत्तर' रूप में परमशिव अपनी सब शक्तियाँ समेटे रहते हैं। परमशिव के हृदय में विश्व-सिद्धि के उदय होने पर वे शिव-रूप व शक्ति-रूप हो जाते हैं। चिद्रूप शिव, शक्ति के अभाव में वस्तुतः अचेतन है। प्रकाश स्वरूप परमशिव विश्वात्मक भाव ग्रहण करते समय विमर्श-रूपा शक्ति से ही चेतन बनते हैं, जिसकी अनेक अपर सृष्टियों में से एक सृष्टि है—'प्रतिभा'। आचार्य अभिनवगुप्त के अनुसार प्रतिभा का आयतन हृदय है, बुद्धि नहीं। "वह प्रतिभा 'स्वात्मायतन विश्रान्ता' रहती है—कवि का हृदय ही प्रतिभा का आयतन रहता है, जहाँ वह सतत विश्राम करती है।"³⁹

इस प्रकार उक्त दर्शन के अनुसार प्रतिभा शक्ति मूलतः परमशिव में ही निवास करती है, पर उन्मीलन की अवरोह-परंपरा में वह विमर्श-रूपा शक्ति की एक अपर सृष्टि के रूप में कार्य करती है। विमर्श-रूपा शक्ति के बिना स्वयं परमशिव अपने ही स्वरूप को नहीं पहचान सकते—जैसे मधु स्वयं ही अपने स्वाद को, या व्यक्ति, दर्पण की सहायता के बिना, अपने मुख को। यह प्रतिभा हमें त्रिकालज्ञ की तरह विश्व के कण-कण का समग्र दर्शन करानेवाली है। इस प्रकार शैवागम में प्रतिभा एक अत्यंत उदात्त व गंभीर तत्त्व है। कल्पना का सबंध मूलतः इसी 'प्रतिभा' से है।

साहित्याचार्यों ने 'काव्य-हेतु' के प्रसंग में 'कल्पना' शब्द को न लेकर 'प्रतिभा'⁴⁰ की ही व्याख्या की है। दण्डी,⁴¹ वामन,⁴² रुद्रट,⁴³ क्षेमेन्द्र,⁴⁴ मम्मट,⁴⁵ राजशेखर,⁴⁶ पंडितराज जगन्नाथ⁴⁷—सभी आचार्यों ने शक्ति या प्रतिभा शब्द को ग्रहण किया है जो वस्तुतः कल्पना से भी अधिक गहरे स्त्रोतों से सबंध रखती है। साहित्याचार्यों के शक्ति या प्रतिभा के विवेचन से कल्पना की अपेक्षा प्रतिभा की उत्कृष्टता का अनुमान हो सकता है। इन पंडितों ने 'काव्य-साधन', 'काव्य-अंग', 'काव्य-हेतु', 'काव्य-कारण', 'प्रतिभा' आदि शीर्षकों से कल्पना के स्वरूप की अत्यंत सूक्ष्म व मौलिक विवेचना प्रस्तुत की है। यह विषय साहित्यशास्त्र में इतना प्रसिद्ध है कि उसका अनावश्यक विस्तार करने की यहाँ आवश्यकता नहीं। हम विश्वस्त हो जाते हैं कि भारतीय पंडित प्रतिभाजान्य कवि-कल्पना के स्वरूप, शक्ति व उत्कर्ष के ज्ञान में पारंगामी हैं।

प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी बुद्धि-रूपा कही गयी है। वह अपूर्व वस्तुनिर्माण क्षमा प्रज्ञा का एक विशेष रूप है। दण्डी उसे नैसर्गिकी कहते हैं—'नैसर्गिकी च प्रतिभा'⁴⁸। आचार्य रुद्रट स्वस्थ चित्त में निरंतर अनेक वाक्यों की स्फूर्ति करानेवाली तथा अर्थप्रतिपादन में समर्थ पदों को प्रस्फुटित करानेवाली शक्ति को प्रतिभा कहते हैं। उनकी दृष्टि में सहजा प्रतिभा ही उत्कर्षाधायक होती है।⁴⁹ आचार्य आनन्दवर्द्धन ने कहा है कि प्रतिभा के होने पर ध्वनि और गुणों के आश्रय से वर्णनीय काव्यार्थों की कभी कमी नहीं पड़ सकती।⁵⁰ "ध्वनि स्थापना के द्वारा वास्तव में ध्वनिकार ने काव्य में कल्पना तत्त्व के महत्त्व की ही प्रतिष्ठा की है।"⁵¹ अभिनवगुप्त के अनुसार वासना की रस रूप में चरम परिणति में कल्पना अन्य तत्त्वों के साथ महत्त्वपूर्ण सहायक है।⁵² राजशेखर ने प्रतिभा के दो भेद किये हैं—'कारयित्री' और 'भावयित्री'। इनका स्पष्ट पृथक्करण करते हुए उन्होंने सहजा कारयित्री प्रतिभा को ही सर्वोच्च स्थान प्रदान किया है। 'काव्यमीमांसा' के चतुर्थ अध्याय में उन्होंने अत्यंत मनोयोगपूर्वक इस

विषय का प्रतिपादन किया है। पंडितराज जगन्नाथ काव्य का कारण एकमात्र प्रतिभा को ही मानते हैं। उनके मत में काव्य घटना के अनुकूल शब्द और अर्थ की उपस्थिति कराने में ही प्रतिभा का प्रकाश होता है—“तस्य च कारण कविगता केवला प्रतिभा। सा च कार्यघटनानुकूलशब्दार्थोपस्थिति।”⁵³ तथा, “कारण च तदवच्छिन्ने भावनाविशेषः पुन पुनरनुसन्धानात्मा।”⁵⁴—कहकर पंडितराज ने प्रतिभा के विवेचन में वस्तुतः कल्पना के ही महत्त्व को स्पष्ट किया है, क्योंकि पुन-पुन अनुसंधान में पाठक के पक्ष में कल्पना की ही अपेक्षा निहित है।

यह ध्यान देने की बात है कि आचार्यों ने इस विवेचन में शक्ति, प्रतिभा आदि शब्दों का ही प्रयोग किया है, ‘कल्पना’ का नहीं। पर कल्पना तो प्रतिभा की ही स्फुरणा है। प्रतिभावान् व्यक्ति ही काव्योचित या उत्कृष्ट कल्पना कर सकता है। अतः ‘कल्पना’ शब्द के प्रयोग का अभाव विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं उठरता।

रस, ध्वनि, रीति, गुण, वक्रोक्ति आदि के तत्त्वों में कल्पना तत्त्व का अपरिचीम महत्त्व निर्भात रूप से निहित है। रस और ध्वनि तत्त्व में तो कल्पना का सर्वोत्कृष्ट और सूक्ष्मतरंग रूप समाहित है। रस ध्वनित होता है, और ध्वनि-व्यापार में कवि और सहृदय पाठक दोनों पक्षों में कल्पना की अनिवार्य आवश्यकता है। सहृदय में रस की चर्वणा और उसका आस्वाद—दोनों उसकी कल्पना-शक्ति के अनुपात में प्राप्त होते हैं। भट्टनायक के ‘भावकत्व’ या विभावन व्यापार में तथा अभिनवगुप्त द्वारा विवेचित ‘साधारणीकरण’ में कल्पना की ही महत्त्व-स्वीकृति है। रस और ध्वनि में सहायक रीति, गुण औचित्य व वक्रोक्ति के तत्त्वों में भी कल्पना-व्यापार विभिन्न रूपों में निहित है। उदाहरणार्थ, सलक्ष्यक्रम-ध्वनि के अतर्गत आनेवाली अर्थ-शक्ति-उद्भव अनुरणन-ध्वनि के विचार में व्यञ्जक अर्थ के प्रकारों में से एक प्रकार है—‘कवि-प्रौढोक्ति-मात्र सिद्ध’। इस प्रकार असंभव अर्थों के वर्णन में स्वच्छद कवि-कल्पना का अनंत क्षेत्र है।

भारतीय कवि-कल्पना के इस मर्म-बोध का आश्वासन देनेवाला एक और साधन है और वह है प्राचीन भारतीय कवियों का काव्य। उसके अनुशीलन में हमें भारतीय कवि की कल्पना की उड़ान की ऊँचाई का ज्ञान होता है। वस्तुतः प्रतिभा या कल्पना का जो विवेचन भारतीय समीक्षकों ने प्रस्तुत किया है, उसका मूलाधार कवियों के लक्ष्य ग्रथ ही तो है। विषय और कला—काव्य-साहित्य के दोनों ही क्षेत्रों में, इस प्रकार कल्पना का साम्राज्य फैला हुआ है। काव्यों में जहाँ भी रस-निष्पत्ति हुई है, वहाँ-वहाँ कल्पना का ही विस्तार है, क्योंकि रस-निष्पत्ति या रसास्वाद मूलतः एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है। भाव या रस का कथन नहीं होता, वे व्यंग्य होते हैं। कवि और पाठक दोनों का ही कल्पना-व्यापार रसास्वाद में ही सार्थक या चरितार्थ होता है। कहने का तात्पर्य यह कि भारतीय सृजन व समीक्षा—दोनों ही क्षेत्रों से हमें कल्पना तत्त्व के उत्कृष्टतम स्वरूप की अवगति का परिचय मिलता है।

आधुनिक पंडितों ने भी कल्पना के उक्त महत्त्व को पूरी-पूरी स्वीकृति दी है। आचार्य शुक्ल उसी कल्पना को महत्त्व देते हैं जो हृदय की तह में प्रवर्तक या प्रेषक भाव से प्रेरित होकर भाव को सभालने या बढ़ानेवाली हो। भावोद्रेक और कल्पना में, उनकी दृष्टि से, घनिष्ठ संबंध है।⁵⁵ उन्होंने अपने ‘रसात्मकबोधकेविविधरूप’ (चिन्तामणि, भाग 1) नामक निबंध में वस्तु-जगत् के महत्त्व को काव्य के लिए आधारभूत रूप में स्वीकार करते

हुए, रूप-विधान के तीन प्रकारों (प्रत्यक्ष, स्मृत व कल्पित) में से 'स्मृत' (जिसमें प्रत्यक्ष-मिश्रित स्मरण या प्रत्यभिज्ञान तथा स्मृत्याभास कल्पना समाविष्ट है) और 'कल्पित रूप-विधान' के अतर्गत काव्योपयोगी कल्पना के प्रायः सभी रूपों का सर्वांगपूर्ण विवेचन प्रस्तुत किया है। हमारी दृष्टि में भी कल्पना का समस्त काव्योचित प्रसार इसमें समाविष्ट है, शेष कुछ छूट नहीं जाता। ध्यान देने की बात यह है कि आचार्य ने स्पष्ट शब्दों में कोरी कल्पना को, जो वस्तु से सर्वथा असंपृक्त है और भाव-प्रेरित नहीं है, कोई महत्त्व नहीं दिया है। भाव या रस से संपर्क रखनेवाली कल्पना का वे हार्दिक स्वागत करते हैं और इस रूप में इतिहास के माध्यम से वे प्रकारांतर से कल्पना के उस रूप को भी स्वीकृति देते जान पड़ते हैं जो कालरिज आदि रोमांटिक साहित्यशास्त्रियों द्वारा आत्मा से संबंधित ठहराया गया है।⁵⁶ पर इस सबके मूल में वस्तु की निश्चित स्वीकृति है। आचार्य शुक्ल, यूरोप के कई अतिवादी चिंतकों की तरह, यह नहीं मानते कि रूपों-व्यापारों व वस्तुओं के काव्यगत होने से पूर्व उनका कोई कलात्मक महत्त्व नहीं। उन्होंने तो इस विचार का प्रत्याख्यान उक्त निबन्ध के आरंभिक भाग में अत्यंत मार्मिकता के साथ किया है। वस्तुतः उनकी दृष्टि में कल्पना की समस्त सत्ता और उसका प्रसार प्रत्यक्ष रूपों पर ही आश्रित है। ध्वन्यालोककार ने 'वस्तु-ध्वनि' की ध्वनि का प्रथम भेद मानकर मानो उसी वस्तु की सत्ता को काव्य में भी स्वीकार किया है, जिसके प्रति आचार्य शुक्ल इतने आग्रही हैं।

आचार्य वाजपेयीजी ने व्यक्तिगत व सामाजिक विकासोन्मुख जीवन और कवि द्वारा उसके साक्षात्कार के सदर्थ में कवि-कल्पना का सैद्धांतिक स्वरूप अत्यंत स्पष्ट रेखाओं में अंकित किया है। वे लिखते हैं—“साहित्य का स्रष्टा युग के विकासोन्मुख जीवन और प्रवृत्तियों का अनुभवों और हिमायती हो। इससे भी अधिक उसमें वह ऊंची प्रतिभा होनी चाहिए कि वह न केवल जीवन-विकास का साक्षात्कार कर सके, बल्कि ललित, उदात्त और सुग्राथित कल्पनाओं और रचना-शैलियों द्वारा उनका साक्षात्कार पाठकों को भी करा सके।”⁵⁷ इस कथन में कवि-कल्पना के जिन विश्लेषणों का उल्लेख (ललित, उदात्त और सुग्राथित) हुआ है, वे काव्योचित स्वस्थ कल्पना के स्वरूप को भली भाँति हृदयगम कराते हैं।

डॉ. नगेन्द्र ने कल्पना तत्त्व का मूलवर्ती महत्त्व दर्शाते हुए लिखा है—“कल्पना उस शक्ति का नाम है जो पहले कवि को वर्ण्य विषय का मनसा साक्षात्कार कराती है और फिर भाषा में चित्रात्मकता का समावेश कर श्रोता के मनचक्षु के सामने भी उसे प्रत्यक्ष कर देती है।”⁵⁸ उन्होंने कल्पना का पूरा-पूरा महत्त्व स्वीकार करते हुए भी अनुभूति की अपेक्षा उसे निम्न स्थान ही दिया है—“अनुभूति और कल्पना में अनुभूति ही अधिक महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि काव्य का सवेद्य वही है। कल्पना इस सवेदन का अनिवार्य साधन अवश्य है, परंतु सवेद्य नहीं है।”⁵⁹ उन्होंने भट्टतौत और अभिनवगुप्त की प्रतिभा-विषयक धारणा को पूरी स्वीकृति इस आधार पर दी है कि ‘प्रतिभा अपूर्व वस्तुनिर्माणक्षमा भज्जा’ कहकर कल्पना को वस्तु के सच्चे स्वरूप से छुड़ाकर हवाई या इद्रजाली नहीं होने दिया गया है।⁶⁰ और वस्तुतः यही पक्ष आचार्य शुक्ल जी और आचार्य वाजपेयीजी का भी है। इस प्रकार हम देखते हैं कि कल्पना के मूल निर्माता तत्त्वों के सबंध में भारतीय पंडितों में प्रायः पूर्ण मतैक्य है।

कल्पना के इस भारतीय और पाश्चात्य स्वरूप पर सामूहिक दृष्टिपात करने पर हम इस तथ्य से भली भाँति अवगत हो जाते हैं कि कल्पना का मूल स्वरूप अत्यंत गंभीर और उदात्त है और साहित्य में उसके समावेश से एक अद्भुत प्राणवत्ता का संचार हो जाता है।

अब हम अपने आलोच्य कवि प्रसाद की कल्पना-विषयक धारणा को भी देखें कि वह इस स्वरूप की तुलना में कैसी है।

प्रसाद की कल्पना-विषयक धारणा

प्रसाद-साहित्य में कल्पना के स्वरूप पर विचार करने से पूर्व प्रसाद की कल्पना-विषयक धारणा से परिचित होना उपादेय होगा।⁶¹ 'कल्पना-सुख' शीर्षक कविता में प्रसाद ने कल्पना के स्वरूप को उसके स्तवन या प्रशस्ति के माध्यम से पूर्णतया व्यक्त कर दिया है, जो मक्षेप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—कल्पना 'सुख-दान' सुखद या प्रभु का सुखमय दान) है। वह मनुजों (भावुकों, सहृदयों) की जीवन-प्राण है। वह व्योम के समान विशद है, मनुष्य उसका पार नहीं पा सकते। वह प्रत्यक्ष, भावी और भूत प्रकृति कल्पना के तार को ही तानकर शुचि ससार रूपी पट बुनती है। वह विश्व का विश्राम है। उसका ध्यान ललाम व मधुर है। अतीत की कल्पना की मधुर मूर्ति हृदय को शीतल करती रहती है। भविष्य की कल्पना-मूर्ति भी सुखद है, आशाप्रद और स्फूर्तिवान् है। मनुष्य उसी में जीकर सुख पा रहे हैं। कल्पना छाया के बहुत-से सुंदर चित्र बनाया करती है। कवि कल्पना की अनमोल शक्ति को प्राप्त कर अद्भुत खेल करते रहते हैं। कल्पना सबके हृदय को आनंद का दान करती रहती है, नहीं तो यह संसार विषम है, यहाँ शांति की बयार कहा।

उक्त धारणा में प्रयुक्त पदावली इतनी स्पष्ट है कि विशदीकरण की कोई आवश्यकता नहीं जान पड़ती। अन्यत्र भी कल्पना-विषयक कुछ सूत्र-संकेत हाथ लगते हैं

“तो मैं भी कल्पना का आनंद ले लूँ।”⁶²

“कोमल कल्पना वाणी की वीणा में झंकार उत्पन्न करेगी।”⁶³

“आह, कल्पना का सुंदर यह जगत् मधुर कितना होगा।”⁶⁴

“कल्पना का कुसुम-कानन।”⁶⁵

“विश्व कल्पना-सा ऊँचा यह सुख शीतल सतोष निधान।”⁶⁶

“जहाँ हमारी सुंदर कल्पना आदर्श का नीड़ बनाकर विश्राम करती है, वही स्वर्ग है।”⁶⁷

निःसंशय रूप में कल्पना-शक्ति के जीवनगत व कलागत महत्त्व, स्वरूप, शक्ति-क्षमता, गतिविधि व प्रभाव आदि का प्रसाद-प्रणीत बड़ा प्रामाणिक, सर्वांगपूर्ण व अंतरंग स्वरूप-विवेचन हमें प्राप्त होता है। प्रसाद के समस्त साहित्य के विवेचन-विश्लेषण के बाद हमें कल्पना-संबंधी ये ही तथ्य हाथ लगेंगे। कल्पना-तत्त्व के प्रति प्रसाद का कितना गहरा आकर्षण है और उसके फलस्वरूप उनकी साहित्य-सृष्टि में उसके समावेश का अनुमान अत्यधिक हो उठना कितना अपरिहार्य है, इसका अनुमान भी हमें हो चलता है। पूर्व और पश्चिम में कल्पना-तत्त्व के जो अत्यंत प्राणवान् व प्रकृष्ट विधायक अणु-परमाणु हैं, वे

प्रसाद-साहित्य में प्राप्त होते हैं। अतः कल्पना की दृष्टि से अब प्रसाद-साहित्य का विश्लेषण आवश्यक है।

प्रसाद-साहित्य में कल्पना विश्लेषण

मोटे तौर से प्रसाद में दो प्रकार की कल्पना मिलती है—(1) रूढ़ और (2) स्वच्छद, मौलिक या नवीन। ब्रजभाषा तथा खड़ी बोली में लिखित रचनाओं में (जैसे, 'चित्राधार', 'कानन-कुसुम' आदि में) कल्पना के नाम पर पुराने रूढ़ उपमान ही प्रायः सर्वत्र दिखायी पड़ेंगे। 'प्रेम-पथिक' से ही स्वच्छद कल्पना अपने पख फड़फड़ाने लगी।

प्रसाद ने स्वरुचिवश मधुर व रगीन-सुकोमल रूपों की ही अधिक सृष्टि की है, किंतु रूढ़, अनगढ़ व परुष रूप-व्यापारों की कल्पा का भी उनमें अभाव नहीं है।⁶⁸ प्रसाद जीवन के कठोर-अनगढ़ रूपों की भी बड़ी रसात्मक उद्भावना करते थे। वीर, रौद्र, वीभत्स आदि रसों के निरूपण के अवसर पर उनकी इस प्रकार की क्षमता व प्रवृत्ति का परिचय मिलता है।

प्रसाद की कल्पना की एक दूसरी विशेषता यह है कि कल्पना के द्वारा जो रूप-व्यापार वे प्रस्तुत करते हैं वे भाव, रस अथवा परिस्थिति की मूल भावना के सर्वथा अनुरूप होते हैं और प्रस्तुत भाव को अधिक चर्चणीय बनाने में सफल होते हैं।

काल के प्रति रुचि-विशेष की दृष्टि से प्रसाद की कल्पना का प्रसार मुख्यतया अपने जीवन के तथा राष्ट्र के अतीत जीवन के क्षेत्र में हुआ है।

कवियों में भविष्य की कल्पना प्रायः दो रूप ग्रहण किया करती है—(1) रस या भाव से असंपृक्त हवाई, निराधार कल्पना तथा (2) परिस्थितियों या काल-प्रवाह के सर्वथा अनुरूप तर्कसंगत ढंग पर स्वप्नदृष्टा की भांति, भविष्य की आशाप्रद रमणीय कल्पना। प्रथम रूप की कल्पना प्रसाद में प्रायः नहीं दिखायी पड़ती। द्वितीय रूप कहीं तो प्रत्यक्ष मिलता है और कहीं रचनाओं द्वारा ध्वनित रूप में।

प्रसाद की कल्पना का विशेष उपयोग निम्नलिखित रूपों में हुआ है

- 1 वस्तु-संघटन व चरित्र-निर्माण में,
- 2 उपमान-पक्ष के निर्माण में,
- 3 लक्षणा व मानवीकरण आदि के विधान में;
- 4 काल्पनिक आनंद लोक के निर्माण में,
- 5 कुछ अन्य रूपों में।

अब हम प्रत्येक पर स्वतंत्र रूप से विचार करेंगे।

1 **वस्तु-संघटन व चरित्र-निर्माण में** यों तो इतिहास के सुनिश्चित तथ्यों को तोड़ने-मरोड़ने या विकृत करने का किसी भी लेखक को अधिकार नहीं, पर युग की आवश्यकता के अनुरूप, इतिहास के स्थूल ढांचे की रक्षा करते हुए, कल्पना के बल से उसमें एक सीमा तक, नयी भावनाओं का नया रंग भरने का विशेषाधिकार साहित्यकार को प्राप्त है। प्रागैतिहासिक, पौराणिक, अर्द्धऐतिहासिक वृत्तों में, जहां इतिहास की सामग्री अपूर्ण है, साहित्यकार को, तर्कसम्मत और औचित्यपूर्ण कल्पना का विनियोग करने की पूरी छूट रहती है। प्रसाद ने इस अधिकार का उपयोग करते हुए अपनी ऐतिहासिक कृतियों में कल्पना की

सहायता ली है। ऐतिहासिक कृतियों में प्रसाद की कल्पना निम्नलिखित रूपों में नियोजित हुई है

(क) प्राचीन पात्रों की जोड़-तोड़ में व नवीन पात्रों के निर्माण में, (ख) नवीन प्रसंगों की उद्भावना में, व (ग) ऐतिहासिक प्रसंगों या घटनाओं की पुनर्योजना में, आदि।⁶⁹

2 **उपमान-पक्ष के निर्माण में** अलंकार का क्षेत्र कल्पना के लिए अत्यंत उर्वर क्षेत्र है। प्रस्तुत रूप-व्यापार के मेल में अप्रस्तुत या उपमान प्रस्तुत करने में कल्पना को पूरी छूट रहती है। उपमा, रूपक, हेतुल्लेखा, अतिशयोक्ति, मुद्रा, विभावना, निदर्शना, व्यतिरेक, विशेषण-विपर्यय, प्रौढोक्ति, व्याजस्तुति, मिथ्याध्यवसित, ललित आदि अलंकार विशेष रूप से कल्पना को गति प्रदान करनेवाले हैं। ध्वनिमूलक अलंकारों में (जहां व्यजित वस्तु का ग्रहण प्रबुद्ध पाठक की ग्राहक कल्पना की विशेष अपेक्षा रखता है—जैसे, अप्रस्तुत प्रशंसा, अन्योक्ति, विशेषोक्ति आदि में) कल्पना का सौंदर्य विशेष रूप से दर्शनीय होता है।

स्थानाभाव से सब अलंकारों को न लेकर केवल एक प्रमुख अलंकार—रूपक—के सहारे अलंकारगत कल्पना की ओर संकेत मात्र ही करना पर्याप्त होगा।

रूपक (साग व निरग) के कुछ महत्वपूर्ण उदाहरण—

साग रूपक जीवन-समुद्र रूपक,⁷⁰ शांति-द्वीप रूपक,⁷¹ उषा-नागरी रूपक,⁷² सरिता-समुद्र रूपक,⁷³ जीवन-उपवन रूपक,⁷⁴ यौवन-तुरग रूपक,⁷⁵ उषा-पनिहारिन रूपक।⁷⁶

निरग रूपक तन छवि-सर,⁷⁷ सपनों के बादल,⁷⁸ सपनों की सोनजुही,⁷⁹ अतीत-नाविक,⁸⁰ निर्मोह काल का काला पट,⁸¹ यौवन-तुरग,⁸² लावण्य-धारा,⁸³ पावक-सरोवर,⁸⁴ नयन रूपी नीलम की नाव,⁸⁵ अगड़ाई-लहर,⁸⁶ प्रकृति-प्रियतम।⁸⁷

निर्दिष्ट साग रूपकों का मूल में अनुशीलन-विश्लेषण करने पर प्रसाद की कल्पना-शक्ति का सौंदर्य दिखायी पड़ेगा। उपमेय और उपमान—इन दोनों पक्षों के सबंधों का बिब-प्रतिबिब रूप से आद्यत निर्वाह, दोनों के सामान्य गुण की परख, रूप-आकार और प्रभाव आदि की समग्रता के द्वारा कल्पना की सूक्ष्मता, उच्चता व परिपूर्णता का परिचय मिलेगा। निरग रूपकों में इस विवरण का चयन (विशेषतः गुण के आधार पर चुने गये उपमान में) प्रसाद की कल्पना के सब गुणों को मूर्तिमान कर उठेगा। जैसे—‘सपनों की सोनजुही’। स्वप्न (उपमेय) के लिए सोनजुही (उपमान) का कथन मात्र ही इस निरग रूपक में है, पर इतने से ही उन दोनों के बीच की सामान्य गुण-भावना हृदयगम हो जाती है। अमूर्त व सूक्ष्म-सुकुमार स्वप्न की भावना मूर्त सोनजुही के उपमान द्वारा कैसी स्पष्टता से परिस्फुट हुई है।

इसी प्रकार अन्यत्र अगणित उपमाओं के विधान में कवि की कल्पना-शक्ति के दर्शन होते हैं।

प्रसाद की कोमल, रगीन व वैभवशालिनी कल्पना-शक्ति का समस्त वैशिष्ट्य कतिपय निम्न उदाहरणों से और अधिक स्पष्ट हो सकेगा।

अब शेष धूमरेखा से चित्रित कर रहा अधेरा,⁸⁸ अलंको में मलयज बद किये,⁸⁹ कोर बरौनी कान लगे,⁹⁰ माधव सुमनो में गूथ रहा तारों की किरन अनी,⁹¹ मलयानिल की परछाईं सी,⁹² आखों की छाया,⁹³ सपनों की छाया,⁹⁴ मधुमालतिया सोती है, कोमल उपधान सहारे।⁹⁵ इसके अतिरिक्त उच्छ्वास और आसू में विश्राम का थककर सोना,⁹⁶ राग का दिन को

रगना,⁹⁷ सध्या को नहलाना,⁹⁸ काटो को ओस बिंदु में मोती से मडित करना,⁹⁹ पृथ्वी और आकाश को प्रेमी-प्रेमिका बनाना,¹⁰⁰ चंद्रमा का बाल सूर्य-युक्त प्राची को चुबन-चिह्न-युक्त नायिका का कपोल बताना,¹⁰¹ आखों की अजन रेखा को कालापानी (द्वीप) का समुद्र-तट कहना,¹⁰² सध्या के द्वारा संगीत का पीया जाना,¹⁰³ सुगंधों की घटा उठाना¹⁰⁴ — कोमल चित्रात्मक कल्पना को अपने उत्कृष्टतम रूप में प्रस्तुत करते हैं।

प्रलय के चित्रों ('कामायनी', चिता सर्ग तथा 'प्रलय' कहानी आदि) में तथा 'निज अलको के अधकार में' (लहर) या 'अगर धूम की श्याम लहरिया' जैसे गीतों में कल्पना का सौंदर्य विशेष रूप से द्रष्टव्य है।

इन उदाहरणों में प्रसाद की कल्पना की सुकुमारता-कोमलता, सूक्ष्मदर्शिता तथा निकटदर्शिता भाषा की लक्षणा शक्ति के सहारे प्रकट हुई है। कवि के व्यक्तित्व के विशेष पक्ष की निदर्शक एकांत निजी अभिरुचिया भी सामने आयी हैं।

प्रसाद ने अलंकार-विधान में अपनी मुक्त व रमणीय कल्पना का पूरा वैभव प्रदर्शित किया है। उपमान प्रकृति, जीवन, लोक-व्यवहार, स्वर्गलोक, पुराण आदि से लिये गये हैं। अवश्य ही अनेक उपमान आरंभिक कृतियों में नये सदर्थ में विन्यस्त होकर सुंदर हो उठे हैं। उपमान-रूप में जो पूरे चित्र-खंड प्रस्तुत किये गये हैं वे प्रसाद की सुरचि, सौंदर्य-प्रेम और चयन-कौशल के परिचायक हैं। वास्तव में प्रसाद की कल्पना-शक्ति की उच्चता-उत्कृष्टता का अनुमान लगाने के लिए यह रूप सामान्य सहृदय पाठक के लिए सबसे अधिक सहायक होता है। सूक्ष्म उपमान के लिए स्थूल उपमेय या स्थूल उपमान के लिए सूक्ष्म उपमेय का चयन भी कवि की कल्पना-शक्ति का निदर्शक है।

3 लक्षणा व मानवीकरण आदि के विधान में कल्पना का एक अन्य महत्त्वपूर्ण व पुष्कल प्रयोग शब्द की लक्षणा शक्ति के उपयोग के समय होता है। छायावाद के काव्य की मुख्य विशेषता लाक्षणिक मूर्तिमत्ता है। अभिधा के द्वारा शब्द के सामान्य अर्थ का कथन-मात्र होता है, जो वस्तु-बोध के लिए प्राथमिक रूप में आवश्यक, व्यवहार या इतिवृत्त में चलता है। पर कथन को रसात्मक बनाने के लिए इसे चित्र या मूर्ति रूप में उपस्थित करना काव्य या साहित्य की विशिष्ट पद्धति है। कोई भी कथन रोचक अथवा रसात्मक रूप में तभी ग्रहीत होगा, जब वह मन पर चित्र रूप, बिंब रूप या मूर्ति रूप में उपस्थित हो। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिए साहित्यकार लक्षणा शक्ति का उपयोग करते हैं। इस उपयोग में कल्पना का भरपूर व्यवहार निहित है। छायावादी काव्य में यह लाक्षणिक मूर्तिमत्ता पद-पद पर मिलेगी। सारोपा लक्षणा (रूपक-अलंकार) में, उपचार के द्वारा, गुण या सादृश्य के आधार पर जो लक्षणा की जाती है, उसमें कवि की कल्पना निहित रहती है। साध्यवसाना लक्षणा (रूपकतिशयोक्ति) में जहां केवल उपमान-मात्र का कथन होता है वहां भी कल्पना का ही प्रयोग निहित होता है, क्योंकि एक ही पक्ष (उपमान) के बल पर उपमेय की कल्पना करनी पड़ती है।

यही बात लक्षणा के अन्य भेदों (उपादान लक्षणा, लक्षण लक्षणा आदि) के सबंध में है।

चेतनीकरण व मानवीकरण में भी कवि-कल्पना का पूरा-पूरा उपयोग होता है। जड़ जड़ ही है, वह चेतन नहीं। पर विश्व को सर्वत्र आनंद की चेतना में तरंगयित देखने का अभिलाषी कवि कण-कण को चेतन बनाकर देखता-दिखाता है। उससे आगे बढ़कर वह

मनोभावो व पदार्थो का मानवीकरण करके उन्हें मानवोचित क्रियाकलापों से सयुक्त कर देता है। प्रसाद ने सर्वत्र यह करके अपनी कल्पना-शक्ति का परिचय दिया है। उदाहरणार्थ वह (मणिदीप) पावक पुज हुआ अब, किरणों की लट बिखराये,¹⁰⁵ मधुमालतिया सोयी हैं, कोमल उपधान सहारे,¹⁰⁶ रोती करुणा कोने में,¹⁰⁷ कामना के नूपुर की झंकार,¹⁰⁸ करुणा की नव अगराई सी,¹⁰⁹ जिसमे शीतल पवन गा रहा पुलकित हो पावन उद्गीथ,¹¹⁰ हसती सी सुरभि सुधार रही, अलको की मृदुल अनी¹¹¹।

4 काल्पनिक सौंदर्य-लोक के निर्माण मे प्रसाद ने विधाता की सृष्टि को सदोष या अपूर्ण देखकर अपने आदर्शानुरूप एक मनभावते जरामरणहीन, दिक्कालावच्छिन्न भावलोक, सौंदर्य-लोक या आनन्द-लोक के निर्माण मे या क्षितिज के पार की, लोक-लोकांतर की और जन्मजन्मांतर की भी मधुर कल्पना की है। प्रसाद की कल्पना जहा पूर्णतः उन्मुक्त या उन्मत्त हो उठी है वहा यह पृथ्वी की सीमा को पार कर बैठी है। उदाहरणार्थ

ले चल वहा भुलावा देकर, मेरे नाविक। धीरे-धीरे।

जिस निर्जन मे सागर लहरी, अम्बर के कानों मे गहरी—

निश्छल प्रेम कथा कहती हो, तज कोलाहल की अवनी रे।

श्रम विश्राम क्षितिज-बेला से—जहा सृजन करते मेला से—

अमर जागरण उषा नयन से—बिखराती हो ज्योति घनी रे¹¹²।

उस सौंदर्य-सुधा सागर के कण है हम तुम दोनों ही,

मिलो उसी आनन्द अबु निधि मे मन मे प्रमुदित होकर¹¹³।

“चलो, मिलें सौंदर्य-प्रेमनिधि मे”—तब कहा चमेली ने—

“जहा अखंड शांति रहती है—वहा सदा स्वच्छद रहे¹¹⁴।”

पृथ्वी से दूर जल-राज्य मे, जहा कठोरता नहीं केवल शीतल, कोमल और तरल आलिंगन है, प्रवचना नहीं सीधा आत्मविश्वास है, वैभव नहीं सरल सौंदर्य है¹¹⁵।

“अब मुझे अपने मुख-चंद्र को निर्निमेष देखने दो कि मैं एक अतींद्रिय जगत् की नक्षत्र मालिनी निशा को प्रकाशित करनेवाले शरच्चन्द्र की कल्पना करता हुआ अवनी की सीमा को लाघ जाऊ और तुम्हारा सुरभि-निश्वास मेरी कल्पना को आलिंगन करने लगे¹¹⁶।”

“अमृत के सरोवर में स्वर्ण-कमल खिल रहा था, भ्रमर वशी बजा रहा था, सौरभ और पराग की चहल-पहल थी। सवेरे सूर्य की किरणें उसे चूमने को लोटती थी, संध्या में शीतल चादनी उसे अपनी चादर से ढक देती थी। उस मधुर सौंदर्य, उस अतींद्रिय जगत् की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था—वही स्वप्न टूट गया¹¹⁷।”

“उन्मुक्त आकाश के नील-नीरद मंडल में दो बिजलियों के समान क्रीड़ा करते-करते हम लोग तिरोहित हो जाये। और उस क्रीड़ा में तीव्र आलोक हो, जो हम लोगो के विलीन हो जाने पर भी जगत् की आखों को थोड़े काल के लिए बंद कर रक्खे। स्वर्ग की कल्पित अप्सराएँ और इस लोक के अनंत पुष्प के भागी जीव भी जिस सुख को देखकर आश्चर्यचकित हों, वही मादक सुख, घोर आनन्द, विराट् विनोद, हम लोगो का आलिंगन करके धन्य हो जायें¹¹⁸।”

ये कल्पनाएँ हमारे जीवन की अनुभूतियों मे से फूटी है, और यही इनकी अपील का

रहस्य है। इन चित्रों में मानव-हृदय की एक चिरतन ललक, स्पृहा और लाडली आकाक्षा है। विश्लेषण करने पर हम यह तथ्य पायेंगे कि वे चित्र तमोगुण से प्रेरित न होकर अधिकांशतः मतोगुण से प्रेरित हैं। लोको का विवरण, उनकी चित्रात्मकता, लक्षणाओं का सौंदर्य और पदावली का संगीत—सब मिलकर 'प्रसाद' की सूक्ष्म-गंभीर कल्पना का ऐश्वर्य छिटका रहे हैं। 'चिति स्वतन्त्रा विश्व सिद्धि हेतु' (प्रत्यभिज्ञाहृदय) में जिस परमशिव की स्वतन्त्रता शक्ति का उल्लेख है, आत्मा की उसी मधुरतम स्वतन्त्रता की आकाक्षा इन चित्रों में से छनती आ रही है।

इसी के साथ हम उस कल्पना को भी ले सकते हैं जो जन्म और मृत्यु के दो चरम क्षणों के बीच के विस्तार का अथवा दृश्य भौगोलिक विस्तार का अतिक्रमण करके जन्म और मृत्यु के पार तथा लोक-लोकांतरों में भी भ्रमण करने की पूरी स्वतन्त्रता रखती है। प्रसाद की भावना जन्म-जन्म की कल्पना भी करती है—

हे जन्म-जन्म के जीवन,¹¹⁹ चौदहों भुवन में,¹²⁰ नदन वन की अनग बालिकाएँ,¹²¹ नदन की कुसुम कुतला अप्सराएँ,¹²² नदन तमाल के तल,¹²³ सोने की सिकता, स्वर्गगा में इदीवर की या एक पक्ति कर रही हास।¹²⁴ नदन व अमरावती,¹²⁵ स्वर्गगा की धारा,¹²⁶ सुधा का सुंदर सरोवर¹²⁷ आदि। 'कामायनी' में देव-सृष्टि या स्वर्ग की तो भरी-पूरी ही कल्पना प्रस्तुत की गयी है।

5 कल्पना के कुछ अन्य रूप भी द्रष्टव्य हैं (1) एक इंद्रिय के विषय का दूसरी इंद्रिय के विषय में संयोग कराने में

“नूपुरों की झनकार घुली-मिली जाती थी

चरण अलक्तक की लाली से।”¹²⁸

(2) वस्तु या भाव को वर्ण (रंग) प्रदान करने में—

“अरुण यह मधुमय देश हमारा”,¹²⁹ उनका उन्माद सुनहला,¹³⁰ स्मित का नील नलिन रस¹³¹ आदि।

(3) लघु को विशाल व विशाल को लघु बनाने में—

“कन-कन अनंत अबुधि बनते।”¹³²

“छोटा-सा मुकुर प्रकृति का था सोई राका रानी।”¹³³

यहां कल्पना के बल पर कण को समुद्र और मानसरोवर को मुकुर बनाया गया है।

धर्मी के लिए धर्म और धर्म के लिए धर्मी तथा जड़ को चेतन और चेतन को जड़ रूप में कल्पित करने के उदाहरण तो पर्याप्त मिल जायेंगे।

समीक्षात्मक निष्कर्ष

ऐतिहासिक अनुक्रम में देखने पर तो यह प्रायः सुनिश्चित है कि आधुनिक हिंदी साहित्य में प्रसाद जी ने इतिवृत्तात्मकता से आगे बढ़कर ध्वनि या व्यंजना तत्त्व को ही प्रधानता दी, जिससे उनके साहित्य में कल्पना-तत्त्व का महत्त्व असंदिग्ध है।

कल्पना के क्षेत्र में प्रसाद की उपलब्धि को भली भांति आकने से पूर्व उनके साहित्य के प्रति एक गंभीर व महत्त्वपूर्ण आक्षेप पर विचार करना आवश्यक है।

प्रसाद-साहित्य मे कल्पना-तत्त्व के आधिक्य या विषमानुपात पर प्राय आपत्ति की जाती है। इस विषय पर मतभेद हो सकते हैं पर हमे एक तर्क-सम्मत समाधान दिखायी पडता है। प्रत्येक साहित्य का निर्माण निर्माता की किसी-न-किसी दार्शनिक दृष्टि से ही अनिवार्यत नियंत्रित होता है। प्रसाद-साहित्य भी इसका अपवाद नहीं है। वेदात, रामानुज-दर्शन, वल्लभ-दर्शन, शैवागम-दर्शन आदि दर्शनो मे न्यूनाधिक अंतर से आनंद को ही आत्मा का मूल गुण या लक्षण माना गया है। जगत्-व्यवहार में लिप्त होकर भले ही हम आनंद से वंचित या दूर हों (वल्लभ तो स्पष्ट कहते हैं कि जीव मे 'आनंद' का तिरोभाव रहता है, 'सत्' और 'चित्' का आविर्भाव), किंतु साधना के सर्वोच्च स्तर पर शुद्ध-बुद्ध आत्मा का एक ही कार्य रह जाता है—आनंद मे किलोले करना या ब्रह्म-विहार करना—तत्रो हस प्रचोदयात्,¹³⁴ आत्मन्येवात्मना तुष्ट,¹³⁵ आदि। आचार्य वल्लभ ने ब्रह्म या श्रीकृष्ण के तीन स्वरूपो की कल्पना की है—सत्, चित् व आनंद। इन तीनों स्वरूपो का साक्षात्कार क्रमशः सधिनी, सवित् व ह्यादिनी शक्तियो से होता है। ह्यादिनी शक्ति से अनुभूयमान भाव आनंद स्वरूप सबसे ऊचा स्वरूप है, जिसका अनुभव क्षरब्रह्म व अक्षरब्रह्म से भी ऊपर बैकुण्ठ लोक के एक भाग गोलोक में अनुभूत होता है, जिसमें प्रेमलक्षणा भक्ति से पुष्ट पुष्टि-जीव लौकिक व वैदिक मर्यादाओ से सर्वथा अतीत हो लीलापति के साथ नित्य लीला करते हैं। सब बधनो से मुक्त यह नित्य लीला ही आत्मा का एकमात्र कार्य है, दूसरा कुछ नहीं। इसी प्रकार शैवागम-दर्शन मे परम शिव की पाच विशिष्ट शक्तियो मे से एक शक्ति है 'आनंद शक्ति'। इस शक्ति से युक्त परम स्वतंत्र स्वभाववाले शिव लीलापूर्वक सृष्टि का खेल अपने ही आनंद के लिए करते रहते हैं—“स्वेच्छया स्व भित्तौ विश्वमुन्मीलयति।”¹³⁶

विचार के इस धरातल पर आकर ही काव्य मे कल्पना के स्वरूप का वास्तविक मर्म उद्घाटित होता है। यह कल्पना-विहार केवल अलस निरुद्देश्य क्रीडा नहीं है। यह वस्तुतः निर्बंध आत्मा की शुद्ध आनंदमयी क्रीडा का द्योतक है जो काव्य में 'सहृदय' का और साधना-पथ मे जीवात्मा का चरम वरेण्य है। काव्य के चरम लक्ष्य रसास्वाद में भी वही सहायक है। कल्पना यदि वस्तुमूलक होकर सच्ची भाव-प्रेरणा से चालित व अनुप्राणित है तो वह अलस और निरुद्देश्यमयी न मानी जाकर आत्मपदलाभ की स्थिति की प्रधान साधिका के रूप में अपरिहार्यत स्वीकार की जानी चाहिए।

शुद्ध वास्तववादी, तथ्यवादी या अभिधावादी प्राय कल्पना के वरण को असत्य या मिथ्या को प्रश्रय देने के समान समझते हैं। पर यह अत्यंत स्थूल दृष्टि है और साहित्य के मूल लक्ष्य व प्रक्रिया की अज्ञता की द्योतक है। तथ्य यह है कि अपूर्ण, सात व सीमित मानव कल्पना मे ही अपनी पूर्णता का दर्शन करता है। कल्पना का मुख्य कार्य है नवनवोन्मेष। यह नवनवोन्मेष मानव की आत्मा के विशिष्ट गुण नवीनता, स्फूर्ति व ताजगी का द्योतक है। कल्पना की नवीन सृष्टि से स्रष्टा को जो गभीर रजन व आनंद प्राप्त होता है, वह तो आत्मा का ही सर्वोपरि गुण कहा गया है। इस आनंदानुभूति की स्थिति में ही मानवात्मा अपने पचकचुको को उतार फेंकती है।

जब कल्पना मानव और ससार को सुखी और स्वतंत्र बनाने की मूल प्रेरणा से परिचालित रहती है तो कवि की सूक्ष्म उडानें, ऊपर से कोरी और रीती दिखायी पडने पर भी, वस्तुतः केवल कल्पना मात्र नहीं होती। वे मानवात्मा के सुदूरतम लक्ष्यों की प्राप्ति की विकलता से उज्जीवित

रहती है। जो प्रिय है और अवश्य प्राप्त करने योग्य है, वह प्राणो मे बस जायेगा और कल्पना-चित्रों के रूपो मे प्रतिक्षण अतर्चक्षुओ मे उभरता ही रहेगा। कल्पना का नव-नव रूपो मे उभरते ही रहना कवि-विशेष अथवा युग-विशेष की जीवतता का और कुछ नया सृजन करने की और प्राप्त करने की बलवती और सच्ची आकाक्षा का प्रतीक है। हमारी सच्ची सृजनात्मक शक्ति कल्पना-चित्रों मे ही अपने अस्तित्व की सार्थकता की घोषणा करती है।

कल्पना दुनियादारो की आखों मे प्राय निठल्लो का धधा समझी जाती है, पर सदा ही यह समझना नादानी है और जीवन की एक अनमोल प्राकृतिक विभूति वरदान की अनभिज्ञता का सूचक है। कल्पना और सत्य के सबध पर यदि हम विचार करने लगे तो जान पडेगा कि कल्पना सत्य की प्राप्ति का सोपान है। जो कल कल्पना थी, वही आज सत्य है। कल्पना किये बिना हम किस प्रकार सत्य को पाने के लिए प्रयत्न कर सकेगे? इस दृष्टि से कल्पना करना मानव-विकास की अनिवार्य आवश्यकता है। अग्रेज कवि शैली बडी हवाई कल्पना करता रहता था, पर साथ ही यह भी एक सत्य है कि वह सुखी और स्वतंत्र मानव समाज की प्रतिष्ठा मे तत्पर था। जिस कवि ने वायवी कल्पनाएँ की, उसके काव्य और उसका गद्य—दोनों ही मानव जाति के कल्याण की भावना से झकृत है। वस्तुतः सर्जनात्मक व रमणीय कल्पना करना जीवनी शक्ति से आपूर्ण एक चैतन्यपूर्ण व क्रांतदर्शी कवि का लक्षण है। जो कवि जीवन के रस से हरी-भरी कल्पनाओ से हमे परिचालित या उच्छ्वसित नही कर सकता, उसके लिए मानो रस-निष्पत्ति का राजपथ ही अवरुद्ध है। आवश्यक शर्त केवल यही है कि कल्पना की जडे जीवन की मिट्टी मे ही हो। अतिवाद से बचते हुए, सघन व अखंड रस की सृष्टि के लिए प्रयुक्त कल्पना हमारी जडता के हिम को तोडकर जीवन मे नवीन प्राणोष्मा व नवीन कल्लोल भरकर आत्मा का साक्षात्कार कराने मे सहायक ही होगी, बाधक नही। ऐसी कल्पना काव्य-क्षेत्र मे नित्य अभिनदनीय है।

इस रूप मे मोचने पर ही प्रसाद की कल्पना का वास्तविक मर्म व महत्त्व जान पडेगा। फिर तो कल्पना की दुरूहता भी कोई गभीर समस्या खडी करती नही जान पडेगी।

इस आपत्ति या आक्षेप का परिहार कर लेने प अब अवातर विचारों से मुक्त होकर शुद्ध कला की दृष्टि से प्रसाद की कल्पना के गुण और स्तर का अधिक आश्वस्त भाव से समाकलन किया जा सकता है। प्रसाद ने अपने युग मे अगणी रहकर नयी-नयी कल्पनाओ के क्षेत्र खोले हैं। वे कोमल और कठोर—जीवन के दोनों पक्षो की कल्पना कर सकने मे पूर्ण सक्षम है। उनके कल्पना-प्रयोग मे कल्पना की वे ऊँची से ऊँची उडाने है जो युग-युग के दार्शनिको कलाकारों व साहित्यशास्त्रियों द्वारा, स्वीकृत व विवेचित है। कल्पना के प्राय सभी साहित्योचित उपयोग प्रसाद-साहित्य मे मिलेगे। पूर्व और पश्चिम के कल्पना-विषयक चिंतन द्वारा, जिसका आभास इस प्रकरण में दिया जा चुका है, कल्पना का जो स्वरूप उभरा है, उससे मिलान करने पर कल्पना के सभी प्राणपोषक उपकरण प्रसाद की कल्पना में सरलता से देखे जा सकते हैं। सघन रस-सृष्टि के उत्तरदायित्व के निर्वाह की दृष्टि से प्रसाद हमारी दृष्टि में, कल्पना के प्रयोग में अत्यंत विवेकशील रहे है—उन्होंने अपनी कल्पना को मानव जीवन-व्यापार¹³⁷ अथवा वस्तु व रस के शासन में ही रखा है। सर्वत्र यह कल्पना रस या आनंद की निष्पत्ति में साधनभूता ही रही है, साध्य नही।

आचार्य वाजपेयीजी ने प्रसाद के साहित्य की मूल प्रकृति या स्वभाव का मर्म-बोध

कराते हुए लिखा है—“अवश्य प्रसादजी का साहित्य ‘रोमांटिक’ या कल्पना-प्रधान श्रेणी में रखा जायेगा।”¹³⁸ पर रोमांस या रोमांटिक शब्दों के प्रयोग से कहीं भ्रम न हो जाये, इसलिए उन्होंने रोमांस के दो भेद—प्रगतिशील व हासशील—करके प्रसाद-साहित्य को प्रगतिशील रोमांटिक वर्ग में रखा है,¹³⁹ जो स्वस्थ व रसात्मक प्रकृति का होता है। आचार्यजी ‘लाल तारा’ व कोरमकोर रोमांस—दोनों को आत्यंतिक साहित्यिक छोर मानते जान पड़ते हैं।¹⁴⁰ स्वस्थ रोमांस उनकी दृष्टि में साहित्य की प्रकृति-भूमि की ही वस्तु है। प्रसाद में भविष्यद्रष्टा की सी एक नयी कल्पनाशीलता है और उनका दर्शन एक कल्पनाविशिष्ट दर्शन है।¹⁴¹ कल्पना के क्षेत्र में प्रसाद की देन को उक्त धारणाओं के प्रकाश में समझकर हम उनके साहित्य के स्तर व कोटि को हृदयगम कर सकते हैं। “साहित्य में उन्होंने जागृति की मनोरम और प्रगतिमयी भावनाओं का ही विन्यास किया है, उषाकाल की प्रभाती ही गायी है, कल्पना का प्रयोग नवीन शक्ति और नवसौंदर्य की सृष्टि में ही किया है।”¹⁴² इन शब्दों में हम प्रसाद के कल्पना-विषयक प्रदेय को आक सकते हैं।

संदर्भ

- 1 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 10
- 2 B Croce Aesthetic p 171
- 3 केन, पृ 1/1/18
- 4 वही, पृ 1/1/3
- 5 वही, पृ 1/1/5
- 6 ऐतरेय उपनिषद्, पृ 3/1/2
- 7 But for the romantics imagination is fundamental, because they think that without it poetry is impossible —Sir Maurice Bowra 'The Romantic Imagination', p 1
- 8 Ibid p 3
- 9 Ibid — ‘ it was the instrument which set their visionary powers in action ” p 12
- 10 रिचर्ड्स ने ‘कल्पना’ के अनेक अर्थ बतलाते हुए उसके विविध उपयोग बतलाये हैं। देखिए—‘Principles of Literary Criticism’ p 239-42
- 11 The masters of creative literature have made regions of their own which they have peopled with the children of their genius ’ —W B Worsfold Judgement in Literature, p 14
- 12 प रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि, भाग 1, पृ 361
- 13 वही, पृ 361-63
- 14 वही, पृ 366-69
- 15 David Daiches Critical Approaches to Literature p 110
- 16 What we experience externally is merely a translation of the mental conception and imagination —S N Dasgupta Fundamentals of Indian Art (1954), p 95
- 17 श्वेताश्वतर, 6/14
- 18 वही, 1/1
- 19 तैत्तिरीयोपनिषद्, 3/10
- 20 ऐतरेय, 1/1
- 21 केनोपनिषद्, 1/1/18
- 22 Rightly considered he (Aristotle) said such representations were not less but

- more truthful ; because under the method of art it was the most essential aspects of realities that were reproduced." —W.B. Worsfold : Judgment in Literature, p. 33
23. Dictionary of World Literature, p. 219-21
 24. "Imagination as a separate faculty of mind....." quoted from —W.B. Worsfold : Principles of Criticism, p. 86
 26. "The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the infinite mind of the external act of creation in the infinite I am" —Coleridge (quoted from I.A. Richards : Principles of Literary Criticism, p. 191)
 ".....imagination, which in its primary manifestation is the great ordering principle—or rather, an agency which enables us both to discriminate and to order, to separate and to synthesize, and thus makes perception possible." —David Daiches : Critical Approaches to Literature, p. 107
 27. "To point out that 'the sense of musical delight is gift of imagination was one of Coleridge's most brilliant feats." — I.A. Richards : Principles of Literary Criticism, p. 245
 28. I.A. Richards : Principles of Literary Criticism, p. 191 (foot note). and George Saintsbury : Loci-Critici., p. 309
 29. ".....despite many major differences, agreed on one vital point : that the creative imagination is closely connected with a peculiar insight into an unseen order behind visible things." —Bowra : Romantic Imagination : p. 271. ××× "The great romantics, then, agreed that their task was to find through the imagination some transcendental order which explains the world of appearances ... ××× Conviction that what then moves us cannot be a cheat or an illusion, but must derive its authority from the power which moves the universe... For them this reality could not but be spiritual ××× but in the delighted, inspired soul which in its full nature transcends both the mind and the emotions." —Bowra : Romantic Imagination, p. 22
 30. 'There is nothing particularly mysterious about imagination! —Principles of Literary Criticism, p. 191
 31. "There is no such division in the soul itself since it is....." quoted from W.B. Worsfold : Principles of Criticism, p. 85
 32. "The whole soul that remembers, wills, or imagines." —Addison
 33. "In the world we see only distortions of the fundamental idea, but art, by imagination, may lift itself to the height of this idea." —Solger (Tolstoy : What is Art., p. 991
 34. W.B. Entwistle : The Study of Poetry, p. 19
 35. Dictionary of World Literature, p. 219-21
 36. चिन्तामणि, भाग 1, पृ. 220
 37. "पाश्चात्य आलोचना का Imagination तथा Intuition भारतीय साहित्यशास्त्र की प्रतिभा ही है ।"
 —पं. बलदेव उपाध्याय : भारतीय साहित्यशास्त्र, प्रथम खंड, पृ. 423
 38. पं. बलदेव उपाध्याय : भारतीय साहित्यशास्त्र, प्रथम खंड, पृ. 422
 39. वही, पृ. 424
 40. कहीं-कहीं कल्पना शब्द भी व्यवहृत हुआ है—“ते चाद्यापि विकल्प्यन्ते कस्तान् कात्स्न्येन वश्यति”—दण्डी : काव्यादर्श 2/1
 41. 'नैसर्गिकी च प्रतिभा ।'..... —काव्यादर्श 1/103
 42. "कवित्व बीजम प्रतिपादयाम् ।"—काव्यालंकार सूत्र 1/3/16, तथा 1/3/1

- 43 काव्यालंकार 1/14-17
- 44 'प्रतिभाभरण काव्यमुचित शोभते कवे' —औचित्य विचार चर्चा, 35
- 45 काव्यप्रकाश, 1/3
- 46 "या शब्दग्राममर्थसार्थमलंकार तन्त्र मुक्तिमार्गमन्यदपि
तथा विधमधिहृदय प्रतिभासयति या प्रतिभा । अप्रतिभस्य
पदार्थ सार्थं परोक्ष इव प्रतिभावत पुनरपश्यतोऽपि प्रत्यक्ष
इव । सा च द्विधा कारयित्री भावयित्री च ।" —काव्यमीमांसा, चतुर्थ अध्याय
- 47 "तस्य च कारण कविगता केवला प्रतिभा" —रसगंगाधर, प्रथम आनन
- 48 काव्यादर्श, 1/ट. 3
- 49 काव्यालंकार 1/14-17
- 50 ध्वन्यालोक, 4/6
- 51 हिन्दी ध्वन्यालोक (डॉ नगेन्द्र-लिखित भूमिका, पृ 45)
- 52 Aesthetic experience according to him, begins at the sense level and it is only
through imagination emotion and Katharsis that it rises to the transcendental
level' —Dr K C Pandey Comparative Aesthetics vol I p 131
- 53 रसगंगाधर, प्रथम आनन
- 54 वही
- 55 भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा, पृ 489
- 56 चिन्तामणि, भाग 1, पृ 351
- 57 जयशंकर प्रसाद, पृ 15-16
- 58 काव्य में उदात्त तत्त्व, भूमिका, पृ 19
- 59 हिन्दी ध्वन्यालोक, भूमिका, पृ 70
- 60 अरस्तु का काव्यशास्त्र, पृ 59
- 61 चित्राधार, पृ 141-42
- 62 आकाश, पृ 119
- 63 स्कन्द, पृ 25
- 64 कामा, पृ 37
- 65 कानन, पृ 18
- 66 कामा, पृ 29
- 67 स्कन्द, पृ 51
- 68 महाराणा का महत्त्व, आसू, प्रेम-पथिक, कामायनी (प्रलय-वर्णन, चिंता सर्ग, सघर्ष सर्ग), करुणालय, अजातशत्रु,
स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, तितली, ककाल तथा प्रलय, चन्दा, आकाशदीप आदि कहानिया ।
- 69 डॉ जगन्नाथ प्रसाद शर्मा, डॉ जगदीशचन्द्र जोशी तथा श्री परमेश्वरीलाल गुप्त ने ऐतिहासिक पक्ष पर
अपनी कृतियों में विस्तृत व सूक्ष्म विचार किया है, अतः स्थानाभाव से इस विषय का विस्तार यहाँ उचित न
होगा ।
- 70 लहर, पृ 70
- 71 चन्द्र, पृ 188
- 72 लहर, पृ 19
- 73 लहर, पृ 15-16
- 74 चन्द्र, पृ 207
- 75 लहर, पृ 21
- 76 वही, पृ 19
- 77 आसू, पृ 24
- 78 लहर, पृ 37
- 79 आसू, पृ 54

- 80 लहर, पृ 43
- 81 आसू, पृ 45 ।
- 82 वही, पृ 21
- 83 वही, पृ 62
- 84 लहर, पृ 63
- 85 आसू, पृ 22
- 86 लहर, पृ 62
- 87 वही, दूसरा गीत
- 88 आसू, पृ 30
- 89 लहर, पृ 19
- 90 झरना, पृ 30
- 91 चन्द्र, पृ 207
- 92 लहर, पृ 9
- 93 वही, पृ 27
- 94 वही, पृ 75
- 95 आसू, पृ 36
- 96 वही, पृ 53
- 97 लहर, पृ 41
- 98 वही, पृ 38
- 99 वही, पृ 18
- 100 कानन
- 101 आसू, पृ 32
- 102 वही, पृ 22
- 103 लहर, पृ 60
- 104 कानन
- 105 आसू, पृ 39
- 106 वही, पृ 36
- 107 वही, पृ 12
- 108 झरना, पृ 4
- 109 लहर, पृ 9
- 110 कामा, पृ 34
- 111 चन्द्र, पृ 208
- 112 लहर, पृ 14
- 113 प्रेम, पृ 25
- 114 प्रेम, पृ 26
- 115 आकाश, पृ 102
- 116 अज्ञात, पृ 44
- 117 स्कन्द, पृ 24
- 118 वही, पृ 142-143
- 119 आसू, पृ 74
- 120 वही, पृ 53
- 121 लहर, पृ 60
- 122 वही, पृ 60
- 123 आसू, पृ 54
- 124 कामा, पृ 142
- 125 स्कन्द, पृ 154

- 126 आसू, पृ 17
- 127 कानन, पृ 41
- 128 लहर, पृ 60
- 129 चन्द्र ।
- 130 आसू, पृ 54
- 131 वही, पृ 55
- 132 लहर, पृ 30
- 133 कामा, पृ 284
- 134 उपनिषद् ।
- 135 गीता 2/55
- 136 प्रत्याभिज्ञाहृदयम्, पृ 2
- 137 जयशकर प्रसाद, पृ 5 (भूमिका)
- 138 वही, पृ 4 (भूमिका)
- 139 वही, पृ 4 (भूमिका)
- 140 वही, पृ 4-5 (भूमिका)
- 141 वही, पृ 6, 11
- 142 वही, पृ 11

नवम प्रकरण प्रसाद की कला

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-संगति

प्रसाद-साहित्य के वस्तु-पक्ष पर विस्तृत विचार कर लेने के पश्चात् अब कला-पक्ष पर विचार करना आवश्यक है, क्योंकि वस्तु को सवेद्य व रमणीय रूप में प्रस्तुत करना, जो कला का मुख्य क्षेत्र तो है ही, साहित्य का प्रमुख लक्षण या वैशिष्ट्य भी है। इसी वैशिष्ट्य में साहित्य के स्वतंत्र व्यक्तित्व का निर्माण होता है। प्रसाद ने केवल उच्च स्तरीय या सत्त्वशील वस्तु ही हमें प्रदान नहीं की, उस वस्तु को कला के उपयुक्त लालित्य व सुषमा के साथ भी प्रस्तुत किया। अतः प्रसाद के अवदान का पूर्ण आकलन करने के लिए कलापक्ष का अध्ययन भी नितांत आवश्यक है। सैद्धांतिक दृष्टि से प्रसाद अभिव्यक्ति से अधिक महत्त्व अनुभूति (वस्तु) को ही देते हैं। इतना होने पर भी वे अत्यंत उत्कृष्ट व आकर्षक छायावाद की शैली के आदि प्रवर्तक समझे जाते हैं। यह एक विचित्र विरोधाभास है।

अनुभूति (वस्तु) और अभिव्यक्ति (कला) का पारस्परिक संबन्ध

साहित्य का अभिव्यक्ति-पक्ष प्रायः चार सज्ञाओं से अभिहित किया जाता है—रूप, शैली, कला और अभिव्यक्ति। चारों शब्द सप्रति समानार्थक-से प्रयुक्त हो रहे हैं, यद्यपि सूक्ष्म विचार करने पर चारों में विभिन्न अर्थच्छायाएँ देखी जा सकती हैं। 'रूप'-प्रकरण में हम इस पर कुछ विस्तृत विचार कर ही चुके हैं। हमने इस पक्ष के अध्ययन के लिए बहुप्रचलित शब्द 'कला' का ही ग्रहण किया है। कला अपने सीमित अर्थ में, काव्य का पर्याय न होकर काव्य की प्रणाली या काव्य का कौशल-पक्ष है, जिसका महत्त्व अनुभूति या रस के शासन में भारतीय साहित्य-साधना में अक्षुण्ण रहा है। छठी शताब्दी में ही आचार्य भामह ने कार्य की प्रशंसा करते हुए लिखा था कि साधु काव्य की रचना धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष में और कलाओं में प्रीति-कीर्ति आदि की देनेवाली होती है।¹ आचार्य भट्टतौत तथा कुन्तक भी अभिव्यक्ति के महत्त्व को पूर्णतया स्वीकार करते हैं। उनके अनुसार केवल द्रष्टा होना ही पर्याप्त नहीं, कवि के लिए शब्द-स्रष्टा होना भी उतना ही आवश्यक है। भट्टतौत तो वर्णना के अभाव में कवित्व का उदय ही नहीं मानते।² कुन्तक की भी मान्यता है कि सरस वक्र उक्ति के रूप में प्रकट होकर ही अनगढ़ वस्तु, जो पहले प्रतिभा से उद्भासित मात्र रहती है, अरुचिकर रहती है, शाण पर चढ़े मणि के समान उज्ज्वल हो उठती है।³

आधुनिक भारतीय आचार्य भी कला या अभिव्यक्ति का महत्त्व इस रूप में मुक्त कठ से स्वीकार करते हैं कि उपाख्या प्रख्या को चमका देती है। उपाख्या से प्रख्या चमक उठती है। किंतु साथ ही वे अभिव्यक्ति को अतत अनुभूति की अनुवर्तिनी दासी मानते हैं।⁴ कुछ विद्वान् विषय और उसकी अभिव्यक्ति को समान महत्त्व देने के पक्ष में हैं। “सुंदर अभिव्यक्ति के बिना विषय पगु रह जाता है और विषय के सौंदर्य के बिना कला का सौंदर्य खोखला है।”⁵ डॉ दासगुप्त महोदय प्राचीन भारतीय कला-दृष्टि को समझाते हुए लिखते हैं कि कला-विषय और कलाकार में आरम्भ में पूर्ण एकतानता स्थापित हो जाती है, किंतु जब तक कलाकार का मानसचित्र बाहर व्यक्त नहीं होता, तब तक कला-निर्माण की प्रक्रिया पूर्ण नहीं होती। कला-पद की प्राप्ति के लिए आंतरिक अनुभूति की बाह्य अभिव्यक्ति अनिवार्य है।⁶

पश्चिम में क्रोचे ने अभिव्यक्ति-पक्ष को अत्यधिक महत्त्व प्रदान किया है। उनकी तो यहा तक मान्यता है कि वस्तु की, बाहर शब्दादि के माध्यम से, भौतिक अभिव्यक्ति न होकर यदि भीतर बिम्ब-निर्माण के रूप में मानस-अभिव्यक्ति ही हो जाये तो भी पूरी अभिव्यक्ति हो गयी समझिए। डॉ नगेन्द्र ने क्रोचे के पक्ष को सूत्र-रूप में रखते हुए लिखा है कि “क्रोचे के अनुसार कला मूलतः सहजानुभूति है, जो अभिव्यक्ति से अभिन्न है। कला का मूलरूप कलाकार के मानस में घटित होता है—रंग-रेखा, शब्द-लय आदि में उसका अनुकरण सर्वथा अनुसंगिक घटना है।”⁷

इस प्रकार अनुभूति और अभिव्यक्ति के सबध को लेकर विविध दृष्टियां समीक्षा-जगत् में विद्यमान हैं। पर निर्विवाद रूप से प्रतिनिधि भारतीय दृष्टि यही है कि अभिव्यक्ति अनुभूति की अनुवर्तिनी है, अनुभूति ही अभिव्यक्ति के स्वरूप का नियमन-नियंत्रण करती है।

अनुभूति और अभिव्यक्ति के तारतमिक महत्त्व को लेकर पूर्व-पश्चिम के साहित्य-क्षेत्र में बड़ा तीव्र विवाद रहा है। इस विवाद में तीन स्पष्ट पक्ष रहे हैं—(1) वस्तु या अनुभूति ही सर्वाधिक महत्त्व की वस्तु है, (2) वस्तु या अनुभूति नहीं, अभिव्यजना ही वस्तुतः कला या साहित्य है, और (3) वस्तु या अभिव्यजना का सामजस्य ही वास्तविक कला या साहित्य है। तीनों पक्षों ने अपना-अपना दृष्टिकोण पर्याप्त वस्तु-मुखता व विवेक से रखा है। भारतीय विद्वानों की दृष्टि सामजस्यमयी है जो आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धांत के रूप में अब चिरप्रतिष्ठित है। ध्वनि-सिद्धांत में साहित्य के सभी महत्त्वपूर्ण तत्त्वों या उपकरणों का यथास्थान नियोजन हुआ है, और उन उपकरणों में से वास्तविक महत्त्व किसे प्राप्त है, इस सबध में अब भ्रांति का कोई अवकाश नहीं रह गया है। ध्वनि के भेदों—रसध्वनि, अलंकारध्वनि व वस्तुध्वनि—पर विचार करने पर महत्ता स्पष्टतः रसध्वनि या अनुभूति की है, रीति, गुण या वक्रोक्ति आदि तत्त्व रस के अगभूत ही हैं, उनकी कोई स्वतंत्र सत्ता नहीं। पर वस्तु, रस या अनुभूति को प्रतिष्ठित कर लेने पर भी अभिव्यक्ति की किसी भी प्रकार उपेक्षा नहीं की गयी है। प्राचीन और नवीन आचार्य उपाख्या, अभिव्यक्ति या कला का महत्त्व मुक्तकठ से स्वीकार करते हैं।

इतना ही नहीं, बाह्य अभिव्यक्ति पर बहुत अधिक आग्रह भी रहा है। राजशेखर ने, क्रोचे की तरह कवि-वर्गों में मूक कवियों का भी उल्लेख किया अवश्य है,⁸ पर जब तक मनोभावों की मूर्त अभिव्यक्ति न हो, तब तक किसी भी साहित्यिक कृति पर विचार का

आधार क्या ? मूक कवि तो एक से एक श्रेष्ठ हो सकते हैं (और यह भी सत्य है कि उस मूकता में ही कवि-हृदय अपने वास्तविक रूप में अवस्थित रहता है), पर व्यवहार में तो कवि-पद उसे ही प्राप्त हो सकता है जो अपने विवक्षित भावों को सटीक वाणी देने में समर्थ हो सके। अतः निश्चय ही बाह्य अभिव्यक्ति ही कवि-यशप्रार्थी का एकमात्र आरम्भिक मानद माना जा सकता है।

कोरी अनुभूति, गहनतम अनुभूति, बहुतों के पास हो सकती है, पर वे कवि-पद के अधिकारी नहीं ठहराये जा सकते। कला के प्रति प्रतिनिधि भारतीय दृष्टिकोण, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, यही रहा है कि आरम्भ में कवि या कलाकार अपनी वस्तु के साथ तदाकार होकर तुरीयावस्था को प्राप्त हो जाये, किंतु कलाकृति बनने के लिए तो तदुपरांत उस अनुभूति का बाह्य प्रकाशन होना ही चाहिए।⁹ क्रोचे और अधिकांश भारतीय विचारक यही से दो भिन्न मार्ग ग्रहण कर लेते हैं। कोरमकोर अनुभूतिप्रवणता या अनायास मानस-बिब-निर्माण करते चलने की उत्कृष्टतम क्षमता भी, भारतीय दृष्टि से, किसी को कवि-पद प्राप्त नहीं करा सकती। वस्तुतः अनुभूति और अभिव्यक्ति के एक विशिष्ट मेल (कवि-भेद से इस मेल के अनुपात में अनेक अंतर स्वीकृत हो सकते हैं) में ही काव्य-सत्य की तर्कसम्मत व सतोषजनक कल्पना की जा सकती है, जिसमें कला या शैली का महत्त्वपूर्ण स्थान सुरक्षित है।

पश्चिम में कला-संबन्धी दो प्रमुख दृष्टिकोण रहे हैं—(1) कला अनुकरण है (प्लेटो) तथा (2) कला अभिव्यजना है (क्रोचे)। अनुकरण सिद्धांत और अभिव्यजना सिद्धांत में सबसे प्रमुख अंतर यह है कि जहां अनुकरण सिद्धांत में पहले-पीछे का क्रम है, वहां अभिव्यजना-सिद्धांत में अनुभूति और अभिव्यक्ति—दोनों मिलकर सहजानुभूति का रूप ग्रहण कर लेती है।¹⁰ इन दोनों सिद्धांतों में सप्रति अभिव्यजना सिद्धांत ही मनोवैज्ञानिक भूमि पर अधिक सम्मान्य है। वस्तुतः संवेदनशील सहृदय या कलाकार के मन में अनुभूति और अभिव्यक्ति की स्थिति अभिन्न रहती है, दोनों का समुदय एकसाथ होता है। इस दृष्टिकोण के प्रति कोई विप्रतिपत्ति नहीं, पर कठिनाई तो यह है कि क्रोचे अपने पक्ष को आत्यंतिक सीमा तक घसीट ले गये हैं। उनका कथन है कि यह अभिव्यक्ति बाहर कागज पर या शब्दों में हो ही, यह आवश्यक नहीं। वास्तविक कला या कविता तो तभी हो गयी समझिए, जब कोई अनुभव हुआ और उसके साथ ही मन में बिब या मूर्ति तैयार हो गयी। कागज पर यह सब उतारना तो औपचारिकता मात्र है, आगे के लिए ठंडा-निर्जीव रेकार्ड मात्र है। स्पष्ट है कि इस दृष्टि से सभी व्यक्ति क्रोचे की दृष्टि से कवि हैं। भारतीय दृष्टि इतनी आसानी से किसी को कवि-पद प्रदान नहीं करती, क्योंकि कवि-पद की प्राप्ति प्रातिभाजान, अतर्दृष्टि, दीर्घ अभ्यास व साधना की मांग करती है, काव्य निष्क्रिय बैठकर मानस-बिब-निर्माणजन्य अलस विनोद से ही साध्य नहीं। भारतीय कला-साधना में बाह्य अभिव्यक्ति कला की एक अनिवार्य आवश्यकता है। मम्मट के काव्य-हेतुओं में 'अभ्यास' कला के महत्त्व की ओर संकेत करता है। तुलसी के इस कथन के द्वारा भी कला-नैपुण्य में आवश्यक श्रम, अभ्यास व युक्ति की ओर संकेत मिलता है।

हृदयसिंधु मति सीपि समाना । स्वाती सारद कहहि सुजाना ॥

जौ बरखइ बर-बारि-बिचारू । होंहि कबित मुकुता मनि चारू ॥

जुगुति बेधि पुनि पोहिअहि, रामचरित बरताग ।

मानसिक बिबो के निर्माण मात्र को ही कला को इयत्ता मानने के कारण कला के वास्तविक आशय से स्खलित हो जाने की सभावना से ही आशंकित होकर हमारे यहाँ अनुभूति को अधिक निरापद व सुनिश्चित आधार के रूप में दृढ़ता से पकड़ रखने का कदाचित् इतना आग्रह रहा है। आचार्य शुक्ल, आचार्य वाजपेयी, बाबू गुलाबराय व डॉ॰ नगेन्द्र आदि सभी आचार्यों का यही पक्ष जान पड़ता है। डॉ॰ नगेन्द्र की स्पष्ट मान्यता है कि अनुभूति ही अभिव्यक्ति का स्वरूप निर्धारित करती है।¹¹ अनुभूति की अपेक्षा रीति और अभिव्यजना पर अत्यधिक आग्रह रखने से ही वामन और कुतक के काव्य-सिद्धांत एक उचित सीमा से आगे मान्य नहीं हुए।

यहाँ इस आरम्भिक विवेचन का आशय केवल यही निर्दिष्ट करना है कि प्रसाद अनुभूति के ही कवि है और कला या अभिव्यक्ति सबधी उनकी दृष्टि अनुभूति तथा अभिव्यक्ति के सबधों की भारतीय कल्पना के अनुरूप ही ढली है। उनकी इस दृष्टि के पीछे संपूर्ण भारतीय काव्यशास्त्र का बल है। प्रसाद की कला या अभिव्यक्ति-विषयक धारणा के स्वतंत्र विवेचन की अब आवश्यकता नहीं।

‘कला’ शब्द का प्रयोग

प्रसाद की कला पर विचार करने से पूर्व साहित्य में ‘कला’ शब्द के प्रयोग के औचित्य पर विचार कर लेना उचित होगा। भारत में ‘कला’ शब्द का प्रयोग कामशास्त्र की 64 कलाओं के सदर्भ में हुआ है, अतः बहुत-से विद्वान् ‘कला’ शब्द के प्रयोग को साहित्य में प्रश्रय नहीं देते। ‘साहित्य’ विद्या है और ‘कला’ उससे निम्नतर—उपविद्या है, अतः भारतीय विचारकों की दृष्टि में ‘साहित्य’ या काव्य जैसी वस्तु के लिए ‘कला’ शब्द का प्रयोग हल्का है।

प्रसाद ने भरत, भामह, दण्डी, अभिनवगुप्त, भोजराज और शिवसूत्रविमर्शिणीकार क्षेमराज आदि के विचारों के साक्ष्य पर यह निश्चित किया है कि कला (शैवागम में स्वीकृत आत्मा के पंच कचुको में से एक कचुक या आवरण) आत्मा की सकुचित कर्तृत्वशक्ति का रूप है (ध्यान रहे कि काव्य में हम सीमित नहीं रहते, असीमित होकर परम आनंद का अनुभव करके पूर्णकाम हो जाते हैं) तथा छंद, समस्यापूर्ण, गीत, वाद्य, नृत्य, संगीत, वास्तुनिर्माण, मूर्ति-शिल्प आदि तक ही सीमित है और वह (कला) सिद्धांत, शास्त्रीय विषय व विज्ञान से ही अधिक सबध रखती है।¹² अतः काव्य व कला दोनों परस्पर भिन्न वर्ग की वस्तुएं हैं।¹³ वस्तुतः अन्य विषयों की तरह कला भी काव्य का एक विषय ही है।¹⁴ आचार्य शुक्ल के विचारों द्वारा भी यह धारणा पुष्ट होती है।¹⁵ डॉ॰ नगेन्द्र ने भी कला को साहित्य-कोटि से निम्नकोटि की—‘उपविद्या’ के अंतर्गत माना है।¹⁶ आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने भी ‘कला’ का स्थान निम्न ही माना है।¹⁷ प्राचीनों में राजशेखर ने विद्या और उपविद्या के क्षेत्र स्पष्टतः पृथक् रखते हुए काव्य को विद्या में ही स्थान दिया है, उपविद्या में नहीं—कला जिसके अंतर्गत है।¹⁸ फिर भी प्रसाद लोक-व्यवहार की दृष्टि से “अनुभूति और अभिव्यक्ति के अंतरालवर्ती सबध को जोड़ने के लिए” ‘कला’ शब्द के प्रयोग को (विकल्प रूप में) स्वीकृति देते जान पड़ते हैं। वे लिखते हैं—“उस अनुभूति—अभिव्यक्ति के अंतरालवर्ती सबध को जोड़ने के लिए हम चाहे तो कला का नाम ले सकते हैं। इसी अभिव्यक्ति के बाह्य रूप को कला के नाम से काव्य में पकड़

रखने की साहित्य में प्रथा-सी चल पड़ी है।”¹⁹

कला का मूल स्वरूप

कला अपने यथार्थ व व्यापक रूप में एक ऐसा मानवीय प्रयत्न है जो अपूर्ण व ससीम सृष्टि में प्रयत्नकर्ता कलाकार को अपनी आत्मा की पूर्णता और असीमता का अनुभव कराकर उसे अलौकिक आनन्द प्रदान करती है। कला में मानव की वृत्तियों के परिष्कार द्वारा मानवता की उच्च भूमिका की प्राप्ति का प्रयास होता है। ससार मूलतः दुःखदाहमय है। इस दुःख और दाह का निरसन और निवारण कला की साधना के द्वारा सुगमता से होता है, अतः कला मानव-मुक्ति के लिए मानव-मन का एक अत्यंत सूक्ष्म व सशक्त आविष्कार है। कला के द्वारा मानव-मन की सूक्ष्म-गहन, अक्षय, अनादि सौंदर्य-तृषा की तृप्ति होती है। कला की तृप्ति यद्यपि योगी-सुलभ तृप्ति से अपेक्षाकृत अल्पकालिक होती है, किंतु प्रकृति के अनुकरण व प्रकृति के अतिक्रमण—दोनों ही प्रकार के प्रयत्नों में कला के विषय, माध्यम व प्रक्रिया के सम्मिलन से कुछ एक ऐसा कल्पनात्मक पुनर्निर्माण होता है जो भोक्ता की अतःसत्ता के सब स्तरो को अनिर्वचनीय मोहिनी से अभिभूत कर एक अनोखी तृप्ति प्रदान करता है। और इस बिंदु पर कला दुःखदग्ध जगती व मानव-जीवन के लिए एक महान् वरदान जान पड़ने लगती है। कला का निर्माण भी तृप्तिदायक है और कला का आस्वाद भी, क्योंकि दोनों ही व्यापारों में उस कल्पना का निर्बाध क्रियाकलाप निहित है जो आत्मा को कुछ देर के लिए प्राकृत बंधनों से पूर्ण मुक्त कर देती है। और यही आत्मा का आवरण-भंग है। मानवात्मा की यही मुक्ति कला की चरम सार्थकता है। साधारणीकरण व तादात्म्य की प्रक्रिया द्वारा कला मानव को सीमित ‘स्व’ से व्यापक ‘पर’ के धरातल पर उठा ले जाती है और इस उठान के अनुपात में ही मानव-मन मुक्ति का अनुभव करता है। धर्म और दर्शन जहां ‘शिव’ और ‘सत्य’ पर ही टिके रहते हैं, वहां सश्लेषणमयी कला मानव को उस परमफल ‘सुंदर’ या ‘आनन्द’ के लोक तक उठा ले जाती है जहां स्थूल नीति-आचार व उपयोगिता के प्रश्नों की कोई पहुंच नहीं। यही कला की शुद्ध भूमि है। इस प्रकार कला में मानव स्थूल से मुक्त हो, सूक्ष्म होकर सर्वव्यापक हो जाता है। मानवीय सीमाओं में रहते हुए यही स्रष्टा जीव का ‘ब्रह्म-विहार’ है जो कला के द्वारा सुलभ है। विराट् प्रकृति के ऐश्वर्य का भोग, इंद्रियो की मधुर-मधुर तृप्ति, जीवन व जगत् की सहज स्वीकृति, अंतःकरण की स्वस्थ जागृति व चैतन्य का आलोक—इन सबकी सम्मिलित भूमि पर कला के स्वस्थ, आनन्दमय और कल्याणकारी रूप का निर्माण होता है। कविजन इसी कला में अपनी वाणी की पूर्णता का दर्शन कर पूर्णकाम हो जाते हैं।

पर वस्तु-जगत् की स्थूल सामग्री व जीवन की अनुभूति मात्र अपने आप में कला नहीं। शब्द की शक्ति और साहित्य के रजन और रमणीयता के उपकरणों से उसका रूप-विन्यास किया जाता है, तभी स्थूल-लौकिक अनुभूति भाव-जगत् का सच्चा सत्य बनने की क्षमता धारण करती है। और यही कला के स्थूल-रूप (भाषा, छंद, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति आदि) के महत्त्व का साक्षात्कार होता है। अतः कला का स्थूल बाह्य रूप भी कम महत्त्व का नहीं है। वस्तुतः वही अनुभूति को संवेद्य व आस्वादनीय बनाता है। कलाकार नवसृजन के द्वारा अभिव्यक्ति का सुखानुभव करता है और रस-भोक्ता उस अनुभूति का रमणीय रूप में मानस-साक्षात्कार करता है। यही कला की जीवनी है।

कलाकार की रचना-प्रक्रिया का घनिष्ठ सबध उसके आंतरिक चैतन्य से है, जो कलाकार के मन को गतिशील बनानेवाला है। उस चैतन्य के जाग्रत होने पर ही मन समूर्तन प्रक्रिया, जो कलाकार की विशिष्ट प्रक्रिया है, में समर्थ होता है। आचार्य डॉ हजारीप्रसादजी द्विवेजी ने कलाकार की सिसृक्षा के विवेचन के प्रसंग में चैतन्य, मन, इन्द्रिय और बाह्य प्रकृति की सम्मिलित गतिविधि का मार्मिक स्वरूप प्रकट किया है। कलाकार अपनी चक्षु कर्नीनिका पर सर्जनात्मक प्रक्रिया के निरंतर दबाव में अपने द्रष्टव्य का ग्रहण व निरूपण करता है। उसके भीतर का चैतन्य अपनी इच्छा-शक्ति, क्रिया-शक्ति व ज्ञान-शक्ति—इन शक्तियों से जाग्रत रहता है, जिससे वह अपने द्रष्टव्य को देखता है, रचता है और जनता है।²⁰

प्रत्यभिज्ञा-दर्शन, जिसमें शक्ति-पञ्चक (चिति, आनन्द, इच्छा-ज्ञान व क्रिया) की विस्तृत विवेचना मिलती है, के आलोक में भी कला के मर्म की व्याख्या बहुत सफलतापूर्वक हो सकती है, क्योंकि उसमें परमशिव तत्त्व की आनन्दशक्ति व क्रियाशक्ति (जिसका घनिष्ठतम सबध कलाकार के सृजन के साथ बैठाया जा सकता है) का बहुत महत्त्व है। वेदात में आनन्द तत्त्व की व्याख्या तो अत्यन्त सूक्ष्म है, पर ब्रह्म के साथ कर्तव्य की व्यवस्था कदाचित् ऐसी नहीं है, जो सुबोध हो।

भाषा

भाषा एक अखड चेतना

भाषा मूलत एक अखड चेतना है।²¹ भाषा का निर्माण करनेवाले विविध अवयव अपने आपमें निर्जीव पिड है, वे परस्पर मिलकर ही सप्राण होते हैं। ऐसी स्थिति में भाषा के अवयवों को खोलकर देखना उनकी मूल सश्लिष्ट चेतना के दर्शन में अवश्य ही बाधक होता है। पर शोध-धरातल पर विश्लेषण-प्रक्रिया एक अनिवार्य व निर्मम आवश्यकता है, अतः प्रसाद की भाषा के स्वरूप के अध्ययन के लिए अब हम उनके शब्द-भंडार, वाक्य-रचना, लोकोक्ति-मुहावरे, व्याकरण आदि पर स्वतंत्र स्तंभों में विचार करेंगे और फिर यह देखने का प्रयत्न करेंगे कि काव्यभाषा के व्यापक रूप से मान्य आदर्श पर प्रसाद की भाषा-विषयक उपलब्धि कैसी है।

भाषा का दर्शन और प्रसाद की भाषा का मूल स्वरूप

काव्य-भाषा, अरूप भावों व विचारों को, शब्द के माध्यम से, कल्पना चक्षुओं के सामने मूर्तिमान करती है। तथ्य-कथन मात्र काव्य नहीं है, तथ्य को रमणीय रूप से प्रस्तुत करने के लिए कवि को भाषा की लक्षणा व व्यञ्जना शक्तियों से काम लेना पड़ता है। इन शक्तियों के प्रयोग के कोई पूर्व निश्चित ढंग या बने-बनाये साचे नहीं रहते। भाव-विचार के तप्त द्रव की आवश्यकता के अनुरूप प्रत्येक कवि अपनी-अपनी प्रतिभा, ऊर्जा व भावनाशक्ति के सम्मिलित योग से भाव-प्रकाशन की विविध व अगणित भूमिमाए ग्रहण करता है जिनमें कवि की आत्मा के एकांत निजी गुण भाषा के स्वरूप-निर्माण में उत्साहपूर्वक सक्रिय रहते हैं। इन

अर्थों में हम कह सकते हैं कि प्रत्येक कवि की भाषा अपनी निजी होती है, वह कवि से कवि तक बदलती रहती है। भाव-प्रकाशन की चरम सिद्धि का आधार मनस्तुष्टि है। अतः कथन के जिस रूप या भंगिमा से कवि के मन का, विवक्षित अर्थ के प्रकाशन की दृष्टि से, पूर्ण तोष हो, वही उस कवि का भाषा-विषयक सत्य है। इस दृष्टि से विचार करने पर भाषा की सरलता या कठिनता का प्रश्न स्वतः हल हो जाता है। और फिर, जो कवि मानव-जीवन में वाणी या भाषा के दिव्य वरदान होने के गहन मर्म से परिचित है, वे तो भाषा-प्रयोग के सभी कृत्रिम नियमों, आदेशों व औपचारिकताओं की उपेक्षा करके अपने अतःकरण की तृप्ति को मानदंड बनाकर चलने को विवश है। भाषा आत्मा का प्रकाश करती है। भाषा की इस शक्ति को समझकर उसका उपयोग करनेवाले कवियों के भाषा-प्रयोग के औचित्य-अनौचित्य पर विचार किन्हीं स्थूल, हल्के व ओछे पैमानों पर नहीं होना चाहिए।

कला के एक अत्यंत विशिष्ट अंग—भाषा के क्षेत्र में प्रसाद की उपलब्धि के गुण या स्तर को आकने के लिए भाषा की एक सक्षिप्त तात्त्विक चिन्ता यहाँ आवश्यक है। ऋग्वेद व उपनिषद् में वाणी की महिमा का भावात्मक स्तवन किया गया है। वाणी ईश्वर की रचना है जो सर्वत्र अवस्थित है।²² संपूर्ण सृष्टि के मुख पर वाणी-रूप साधन की आवश्यकता स्पष्टता से अंकित है।²³ वाणी के माध्यम से ही व्यक्ति जीवित है और वह दूसरे की बात सुनता है।²⁴ विद्वानों की वाणी सुंदर होती है।²⁵ अर्थ-रहित वाणी या भाषा बिना पुष्प व फल-सी होती है।²⁶ वाणी सुंदरी सभोगशालिनी सुवेषधारिणी भार्या के समान है जो अपने स्वामी के पास अपने रूप-सौंदर्य व यौवन का प्रदर्शन करती है।²⁷

उपनिषद् में वाक् को ब्रह्म कहा गया है।²⁸ वाक् ज्योति है।²⁹ वाणी के वरदान के सिवा मनुष्य गूँगा है, वह अपने सुख-दुःख व आनंद-उल्लास की अभिव्यक्ति नहीं कर सकता।³⁰ यही बात आचार्य दण्डी अत्यंत सुंदरता से कहते हैं कि यदि शब्द नाम की ज्योति न अवतरित हुई होती तो ये तीनों लोक अधकार में डूबे रहते।³¹ आचार्य सुबधु कहते हैं कि जिसकी कृपा से कविजन सारे पृथ्वीतल को हथेली के बेर के समान सूक्ष्मता के साथ देख सकते हैं, उस वाणी सरस्वती की जय हो।³²

ऋग्वेद में 4 प्रकार की वाणी, 7 प्रकार के छंद, काव्य-हृदय में वैश्वानर अग्नि, वत्स के वाक्य की मधुमयता, कवि और काव्य, मूल वाक्य समझनेवाला—आदि विषयक अत्यंत बहुमूल्य संकेत प्राप्त हैं, जिनके आधार पर आगे दर्शन व भाषाशास्त्र में भाषा-तत्त्व की सूक्ष्मातिसूक्ष्म विवेचना विकसित हुई है। परा, पश्यती, मध्यमा, बैखरी—भाषा के इन चार रूपों का भरत-नाट्यशास्त्र में, शैवागम दर्शन में, तथा भर्तृहरि के वाक्यपदीय आदि व्याकरणशास्त्र के ग्रंथों में उल्लेख व निरूपण पाया जाता है।

वाणी की उत्पत्ति परम रहस्यमय है। इसके मर्म को समझने के लिए आत्मा, मन, वाक्करण, प्रयत्न के सामूहिक सूक्ष्मातिसूक्ष्म क्रियाकलापों या क्रिया-प्रतिक्रियाओं का अवबोध अनिवार्य है। इस प्रक्रिया की सूक्ष्मता का अनुमान शब्द-उत्पत्ति-विषयक भर्तृहरि के इस कथन³³ से ही हो सकता कि “जिस प्रकार बरसने से पहले आकाश में बादल उमड़ आते हैं, उसी प्रकार शब्द-परमाणु भी अभिव्यक्ति से पहले उमड़े-से पड़ते हैं।”³⁴ परमाणु के दर्शन की वास्तविकता और सूक्ष्मता वैशेषिक दर्शन पर प्रशस्तपाद के भाष्य, यूनानी दार्शनिक देमोक्रिटु का परमाणु सिद्धांत, शांकर अद्वैतवाद और शैवागम के आत्मतत्त्व और परमशिव तत्त्व से ही

समझी जा सकती है। ऐसी अविज्ञात रहस्यमयी भाषा के काव्य-निबद्ध रूप का आचार्यों ने यदि लक्षणा-व्ययजना-व्यापार के रूप में सूक्ष्म व जटिल विधान प्रस्तुत किया हो तो आश्चर्य ही क्या है।

प्रसाद ने भाषा के इस मूलतत्त्व को अध्यात्मदर्शन, मनोविज्ञान, शरीर-विज्ञान व कला-साहित्य के विविध धरातलों पर सूक्ष्म रूप से हृदयगम किया है।³⁵ उसका सार यही है कि “वाङ्मय अभिव्यक्ति, मनन की प्राणमयी क्रिया, आत्मानुभूति की प्रकट होने की चेष्टा है काव्य को इन आरम्भिक तीन भागों (ऋक्, यजु, साम) में विभक्त कर लेने पर उसकी आध्यात्मिक या मौलिक सत्ता का हम स्पष्ट अभ्यास पा जाते हैं, और यही वाणी आत्मानुभूति की मौलिक अभिव्यक्ति है।³⁶ ध्यान देने की बात यह है कि प्रसाद ने काव्य को जो आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति कहा है, उसका तर्कसम्मत या प्रमाण-पुरस्सर निर्वाह भाषा के धरातल पर भी (अन्य धरातलों पर भी सहज द्रष्टव्य है) बराबर दिखायी पड़ रहा है। यहाँ केवल इतना ही कहना पर्याप्त है कि प्रसाद का भाषा-विषयक चिन्तन सतही न होकर अत्यन्त गहन व मूलवर्ती है, अतः उन पर काव्य-भाषा सबधी कोई भी गंभीर आरोप-अभियोग लगाने से पहले हमें उन मूलों के ज्ञान से स्वयं परिचित होना उत्तरदायित्व गंभीरता से समझ लेना चाहिए। भाषा-विषयक सामयिक रुचि-विशेष को ही आधार बनाकर उनके भाषा-सामर्थ्य को आकने का प्रयत्न सही समाधान न दे सकेगा। काव्य की भाषा का एक विशेष स्वरूप व स्तर होता है, फिर आत्मा की गहराइयों से बोलनेवाले की भाषा में एक अतिरिक्त दीप्ति व ऊष्मा होती है।

काव्य-भाषा का स्वरूप, काव्य के मूल उद्देश्य व उसकी प्रक्रिया से रूपायित होकर, निश्चय ही गद्य की भाषा से भिन्न होता है, अतः काव्य-भाषा के सौंदर्य व उत्कर्ष का अकन करने के लिए शूल व्यवहार की भाषा, तद्विषयक विचार का संतोषजनक आधार प्रदान न कर सकेगी। यूरोप में वड्सवर्थ व दान्ते के काव्य-भाषा-विषयक सिद्धांतों में पर्याप्त सघर्ष रहा। जनभाषा के अधिकाधिक निकट आने का वड्सवर्थ का सिद्धांत अतः में अमान्य ही रहा।³⁷

आधुनिक युग में भी यूरोप में काव्य-भाषा के उदात्त व सगीतात्मक स्वरूप के निर्वाह के प्रति सजग व मूर्धन्य विचारकों का आग्रह है। ब्लैकमूर ने काव्य-भाषा की आत्मा व गति को लेकर अत्यन्त सूक्ष्म विवेचन किया है। वे काव्य-भाषा का प्राण उसकी अतर्भागिता (Gesture) को मानते हैं। काव्य-भाषा के शब्दों की विशेषताएँ उन्होंने परिगणित की हैं।³⁸ वस्तुतः वे सब विशेषताएँ भारतीय काव्य-शास्त्र के शब्द-शक्ति प्रकरण का स्मरण करा देती हैं।

प्रसाद की भाषा का विश्लेषण

शब्द-संपत्ति भाषा के विचार में सबसे पहले शब्द-भंडार पर दृष्टि जाती है। प्रसाद की भाषा पर समय दृष्टि से विचार करने पर शब्द-समूह सबधी पहला महत्त्वपूर्ण तथ्य यह सामने आता है कि उन्होंने अपने युग की साहित्यिक भाषा के सामान्य प्रवाह को अपनाते हुए अपनी भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्दों का पर्याप्त व्यवहार किया है। यदि उनकी भाषा के विकासात्मक स्वरूप को देखें तो आरम्भ में ब्रजभाषा का पर्याप्त व्यवहार देखा जाता है, खड़ी बोली का अधिकाधिक ग्रहण होते चलने पर भी ब्रजभाषा के शब्दों और वाक्यांशों का प्रयोग यत्र-तत्र मिल जाता है। पर शनैः-शनैः यह प्रवृत्ति कम होकर शांत हो जाती है। संस्कृत भाषा के शब्दों

के प्रति आकर्षण आद्यत बना रहता है—एक तो ऐतिहासिक कृतियों में वातावरण में सजीवता व यथार्थता लाने की दृष्टि से, और दूसरे, सूक्ष्म भावों और प्रौढ विचारों की यथावत् अभिव्यक्ति के लिए सहज उपलब्ध देश के प्राचीन भंडार से ही शब्दों को ग्रहण करने की स्वाभिमानमयी राष्ट्रीय-सांस्कृतिक भाव-तुष्टि की दृष्टि से। प्रसाद के नाटकों और काव्यों में तो संस्कृत के शब्दों का प्राधान्य है ही, उपन्यासों व कहानियों में भी उनका अभाव नहीं। यों तो परिनिष्ठित हिंदी भाषा का कलेवर संस्कृत के तत्सम या तद्भव शब्दों के समावेश से ही घटित-गठित हुआ है, पर प्रसाद-साहित्य में कुछ ऐसे विशिष्ट संस्कृत शब्दों³⁹ का या शब्द-समूहों का भी प्रयोग हुआ है जो एक ओर तो प्रसाद के स्वाभाविक संस्कृत-मोह के परिचायक हैं और दूसरी ओर हिंदी भाषा की मूल प्रकृति (व्यवहृति-प्रधानता) की दृष्टि से कुछ दुर्वह या अस्वाभाविक भी हो उठे हैं।

जहां एक ओर संस्कृत की पदावली के प्रति इतना मोह है, वहां दूसरी ओर हम यह भी देखते हैं कि प्रसाद ने अंग्रेजी-उर्दू⁴⁰ आदि भाषाओं के सैकड़ों शब्दों का स्वच्छद व्यवहार किया है। यह बात प्रायः उन उपन्यास-कहानियों में दिखायी पड़ती है, जिनका कथ्य अर्वाचीन भारतीय युग व वातावरण से संबंधित है। 'प्रायश्चित्त' नामक ऐतिहासिक नाटक में मुहम्मद गोरी और उसके साथियों के पात्र रूप में प्रवेश होने के कारण उर्दू का स्वच्छद प्रयोग हुआ है। आगे की रचनाओं में भी उर्दू शब्द व मुहाविरों प्रसंगानुसार सहज रूप में आये हैं। अंग्रेजी-उर्दू के शब्दों के इस प्रकार के प्रयोग से यह तथ्य तो स्पष्ट होता ही है कि प्रसाद जी भाषा-प्रयोग में कट्टरतावादी नहीं थे, प्रत्युत वे भाषाओं की जीवनी शक्ति से प्रभावित होने की पूरी-पूरी क्षमता भी रखते थे। वे हिंदी भाषा के प्रवाह में अन्य भाषाओं के व्यंजक, सरल व प्रवाही शब्दों को डालकर अपनी भाषा को भाव-विचार-प्रकाशन में सक्षम, व्यापक व लचीला बनाने के पक्षपाती थे।

प्रसाद ने अनेक देशज शब्दों का भी प्रयोग किया है जो कुछ तो खड़ी बोली में प्रचलित हैं और कुछ अर्द्ध-प्रचलित या अप्रचलित। संस्कृत व अंग्रेजी शब्दों के अपभ्रंश रूप भी उनमें मिलेंगे। उदाहरणार्थ

अटवारों, अडबड, अगोछा, अटे-बटे, आकडे, आसेब, उजबको, उजड्डु, उधेडबुन, उफ, उभचुम, उलाकी, ऊबडखाबड, ऐंड, खटक, कनटोप, कारचोबी, कुभिला, कगलों, कामचलाऊ, किताब, कैडा, गुदाम, गेंडुरी, गूदड, घोधिया, चटक, चस्का, चारमारी, चिकनी-चुपडी, चुनटदार, चुडैल, छप्पर, छुट्टी, छोकरा, झाडखड, झझट, झखते, झासा, झीसी, झुरिया, टटकी, टपरियो, टाट, टापता, टिकरी, टिक्कर, टोह, टुनककर, डकार, डब्बा, डोलची, डौल, ढाढी, दूह, ढोंका, तमोली, तह, थेटर, थोडा-घना, दिहाती, धक्कमधक्का, धौलधप्पड, निरस्त, पई, पचडा, पखा, पाजी, पावना, पैंग, पोटली, पोस्तीन, फबनी, फरसा, बकना, बरजोरी, बरफ, बहाली, बहिया, बटा, बारिस्टरी, बूते, बेढब, बेतरह, बोझाई, बोदी, बोरिया-बधना, बोहनी, व्याल, भगोडे, भंडारा, भौचक्के, भडाफोड, यार, राड, लच्छेदार, लड्डुबाज, लगेट, लालटेन, सायत, सासत, सेंक-साक, सेंकना, हाडियां, हेकडी आदि।

अनेक शब्द अपने मूल तत्सम रूप से विकृत होकर—लोक-जिह्वा पर घिसने से कोमलीकृत व सहज होकर प्रयुक्त हुए हैं—बेधरम⁴¹ ब्याह, बनज⁴², बरस⁴³, पूरनिमा,⁴⁴ किरन,⁴⁵ तीछन,⁴⁶ मुकता,⁴⁷ सिपारस,⁴⁸ बरजती रही,⁴⁹ सरबस,⁵⁰ मरम⁵¹ आदि।

प्रसाद की हिंदी में कही-कही बनारसी प्रयोग भी अपनी झलक दिखा जाते हैं—

बूटी छोड़ दिया, बीमार न हूँ, गाड़ी खुल गयी,⁵² रहा चंद्रिका निधि गभीर, दीन पोत का मरण रहा, क्षणभर रहा उजाला मे, चुपचाप बरजती रही खड़ी, कितने कष्ट सहे हो,⁵³ चलो अच्छी भई, जौन,⁵⁴ दस ठो रुपये,⁵⁵ बरसा दिया मकरद की झीनी झड़ी उल्लास से,⁵⁶ तुम बना लिये होते⁵⁷ आदि।

ब्रजभाषा के कुछ शब्द पर्याप्त होंगे

लसे,⁵⁸ मनो,⁵⁹ भई है,⁶⁰ बिसरि गई,⁶¹ नगीच,⁶² लख रहे,⁶³ गैल,⁶⁴ लहि सग तरुन के,⁶⁵ नेक⁶⁶ आदि।

प्रसाद ने ऐसे अनेक शब्दों का प्रयोग किया है, जिनमें वर्ण-विन्यास के प्रति शैथिल्य दिखायी पड़ता है। मात्राओं की ह्रस्वता, दीर्घता, मात्रा-लोप, मात्रा-परिवर्तन, अक्षर-द्वित्व, अल्पप्राण-महाप्राण का परस्पर परिवर्तन—ये सब बातें भी (कारण कुछ भी हो) सामने आती हैं

धोका,⁶⁷ बिनने लगा,⁶⁸ मूठी,⁶⁹ गबराहट,⁷⁰ घूरा,⁷¹ सिहनी,⁷² बाबागीरी,⁷³ पहिला,⁷⁴ ध्वनी,⁷⁵ पती,⁷⁶ प्रकृति,⁷⁷ पियूष,⁷⁸ तरगिन,⁷⁹ सीध,⁸⁰ रोब,⁸¹ असख,⁸² औषधी,⁸³ तिरता⁸⁴।

कही-कही शब्दों के रूप अनिश्चित-सा दिखायी पड़ता है—

उभचुम,⁸⁵ और ऊभचूम,⁸⁶ मुसक्याने लगी,⁸⁷ और मुसकिराता,⁸⁸ मुस्कराकर,⁸⁹ मुस्क्याता रहता है,⁹⁰ मुस्किरा,⁹¹ मुस्करा,⁹¹ मुसक्याकर⁹³।

कही-कही ऐतिहासिक काल स्थिति का ध्यान भुलाकर भी शब्दों का प्रयोग कर दिया गया है

बडल,⁹⁴ पसद,⁹⁵ कैफियत,⁹⁶ खुमारी,⁹⁷ जूस⁹⁸।

कुछ शब्द प्रसाद को अत्यंत ही प्रिय हैं जो उनके साहित्य में अगणित बार आये हैं—इस सीमा तक कि वे कभी-कभी अतिपरिचित के कारण प्रभावशून्य-से हो बैठते हैं—अनत, नील, छाया, विडबना, कुतूहल, तरावट, छलना, नियति, करुणा, मलयज, मधु, कुहक, कृत्या, वन्या, बिछलन, तर, तरी, गभीर आदि। जहां ये शब्द आ जायें, समझिए प्रसाद मिल गये। कही-कही तो इनका परिमित व सटीक प्रयोग प्रसाद की मूल भावुक चेतना की प्रकृति से हमको अत्यंत सफलतापूर्वक परिचित कराता है, इसमें भी संदेह नहीं। 'नील' और 'निर्यात' शब्द के प्रयोग की तो गणना भी कठिन है। हा, नीलवर्ण के प्रति यह उत्कट व्यामोह प्रसाद की प्रकृति व मनोविज्ञान का एक अत्यंत सूक्ष्म व मनोवैज्ञानिक अध्ययन करने की प्रेरणा देता है।

ध्वन्यात्मक (नादानुयायी) शब्दों का प्रयोग विवक्षित वस्तु-सप्रेषण में बड़ा सहायक होता है। प्रसाद ऐसे शब्दों की प्रभाव-क्षमता से भली भांति परिचित जान पड़ते हैं। उदाहरणार्थ

फिसफिस,⁹⁹ डूपडूप,¹⁰⁰ साय-साय,¹⁰¹ दनादन¹⁰² आदि। गुर्रांना, हरहराहट, घरघराहट, सर्राटा, खटखट, अर्राहट, गर्मागर्मी, गर्माहट, गुन्नाहट, भर्राहट, धक्कम-धक्का, भक्भक्, सन्न, सर्र, धक्धक्, छपछप, सनसन आदि शब्द भी अन्यत्र देखे जा सकते हैं।

प्राचीन भारतीय शब्दकोश अत्यंत सपन्न हैं। अपनी सस्कृति के विकास के प्रति आश्वस्त स्वाभिमानी कवि के लिए यह स्वाभाविक है कि वह अपने प्राचीन आकर से

सुदर व अर्थपूर्ण शब्दों को लेकर उन्हें पुनः प्रचलित करे। प्रसाद-साहित्य में ऐसे अनेक शब्द देखे जा सकते हैं

अनुशोचना, अपदेवता, अपाग, अभ्यर्थना, अलम्बुषा, अवभृत, अतेवासी, अनुशय, उत्कोच, उद्गीथ, उपधान, उद्यापन, उष्णीश, ऊभचूम, कदर्थना, कबरी, कशाघात, कुक्कुट, कुड्मल, कुहक, कृत्या, क्रतुमय, गर्वस्फीत, गुल्म, गौल्मिक, चषक, चामर, चिति, चिरायध, च्युत, डिम्भ ग्रथि, तिमिगल, त्वरा, देवविग्रह, दौरात्म्य, धर्म, ध्वान्त, नाराच, निर्माल्य, पण्य, पुष्पलावी, पुरोडाश, प्रकोष्ठ, प्रतिपत्ति, प्रभास, प्रव्रज्या, प्रज्ञा, प्रवचक, प्रालेय, पाथ निवास, भर्त्सना, भद्रक, भैरवी, लोम-विलोम, वत्तिका, वदान्य, वन्या, वयस्य, बलभी, वल्गा, वात्याचक्र, विटपि, व्रज्या, व्यालोक, शतधनी, शैलेय, श्वापद, सन्नद्ध, सविता, सौध, स्पन्द, स्वस्त्ययन, स्वाप।

उपर्युक्त शब्द-समूह में अनेक ऐसे शब्दों का प्रयोग हुआ है जो तत्सम रूप में संस्कृत में विद्यमान हैं और प्रसाद जी ने सभवतः हिंदी में उनके प्रयोग की वाछनीयता को संकेतित किया है। इनमें दर्शनशास्त्र आदि के पारिभाषिक शब्द भी आये हैं, जिनका प्रयोग भारतीय काव्यशास्त्र की दृष्टि से 'अप्रतीतत्व' दोष के अंतर्गत रखा गया है।

नाटक जैसी लोकप्रिय विधा, रंगमंच और गीतिकाव्य जैसी कोमल रचना की दृष्टि से निम्न शब्दों का व्यवहार भी कदाचित् बहुत उपयुक्त नहीं समझा जायेगा—

अरिगण, अम्लान, अस्तित्व, आनंद भैरवी, आपानक, आसक्ति उच्छृंखलता, कर्णिका, कल्पद्रुम, कल्पना, कैरवी, जिह्वा, छिद्र, तरुणाब्ज, तृण, तृष्णापाश, द्रुमदल, ध्वनि, द्वद्ध, निस्तब्ध, पद्य, परिस्मभ, पुज, बाडव, बिथुरी, मधुजलनिधि, मद्यप, याज्ञिक, रागरक्त, राक्षसत्व, लेलिहान, वरुणालय, विनम्र, विपची, शारदी, सात्त्विक स्वेद बिटु, सदृश, सृष्टि, स्फुट, स्मित, स्मृति चिह्न, हेषा, क्षत, क्षितिजतट, क्षुद्र, क्षेत्र, त्रयत्रिंश।

प्रसाद के शब्द-समूह या शब्द-भंडार पर विचार कर चुकने पर अब हम उनकी वाक्य-रचना पर संक्षेप में विचार करेंगे।

वाक्य-रचना

प्रसाद की पुष्ट, सुदृढ़ व सुडौल वाक्य-रचना का पूरा विकास उनके समीक्षात्मक गद्य में देखा जाता है, जहां भाषा हिंदी गद्य में पूरे सामर्थ्य के साथ ढली है। पर प्रसाद की सर्जनात्मक कृतियों में जहां भावों का आवेग और परिस्थितियों की प्रेरणा ही भाषा के स्वरूप को बहुत कुछ नियंत्रित-शासित करती है, वहां कई स्थानों पर बिना क्रिया के वाक्य भी मिलेंगे।¹⁰³

वाक्य-विपर्यय के उदाहरण तो अगणित हैं। जहां कभी भी भाव का आवेग अपने तटों को तोड़ बहा है, वहां वाक्य की सामान्य रूप-रचना में एक वक्रता उपस्थित हो गयी है—क्रियापद अपने प्रकृति स्थान से दूर जा पड़ा है, वाक्य के आरंभ में या मध्य में। इस योजना से निवेदित भाव में एक गंभीर मार्मिकता या तड़प उत्पन्न हो गयी है। यथा

“और देखा दर्प से उद्धत गुप्त साम्राज्य के तीसरे प्रहर का सूर्य।”¹⁰⁴

“लिवा चलो इसे”¹⁰⁵

“और मन में सोच रही थी अपने अतीत-जीवन की घटनाएँ।”¹⁰⁶

“जब तितली मर रही थी पानी के बिना”¹⁰⁷

“ और सुना अरुणाचल आश्रम नाम के स्वास्थ्य निवास का यश ।”¹⁰⁸

“ और इरावती देख चुकी थी अग्निमित्र को ।”¹⁰⁹

इस प्रकार वाक्याश भी वाक्य में अपना स्थान बदलकर भाव के आवेग की सूचना देता है

“उन्ही के साथ दो-तीन कहारों के भी घर बच रहे—उस छोटी-सी बस्ती में ।”¹¹⁰

“जमींदारी नीलाम खरीद हुई थी श्याम दुलारी के नाम ।”¹¹¹

“यह भला कौन-सी बात है इतनी सोचने-विचारने की ।”¹¹²

“मैं तुम्हारे समीप आने का प्रयत्न कर रही हूँ—तुम्हारी सस्कृति का अध्ययन करने ।”¹¹³

कही-कही उर्दू ढग की वाक्य-रचना भी दिखायी पड़ती है। यथा

“इस पोखरी का झगडा बिना पहले का कागज देखे समझ में नहीं आवेगा ।”¹¹⁴

“हीनकला शशि”¹¹⁵

अप्रेजी प्रभाव भी वाक्य-रचना पर देखा जाता है। यथा—“यही तो पूछने जा रहा था ।”¹¹⁶ “यह गुरुकुल इस जीवन-यात्रा का पहला पत्थर है ।”¹¹⁷ “जो नई भूमि तोड़ी जा रही है ।”¹¹⁸ “मैं सोने जाता हूँ ।”¹¹⁹ “आठ बसत बीत गये ।”¹²⁰ “न्याय को अपने हाथ में लेकर ”¹²¹

छदानुरोध अथवा प्रयोग-शैथिल्य के कारण ऐसे वाक्य अथवा वाक्याश भी मिलते हैं जो सभवतः ‘च्युत संस्कृति दोष’ के उदाहरण प्रस्तुत करें

तम चूर्ण बरस जाता था,¹²² हा, कौन बरस जाता था,¹²³ नचती है नियति नटी सी,¹²⁴ चल जाती सदेश विहीन,¹²⁵ वे जीव पकड़ना चाहते हैं,¹²⁶ उसने आज भी कला का अपने मनोनुकूल चित्र नहीं बना पाया¹²⁷ आदि ।

इन असाधारण या चित्य प्रयोगों पर विचार न करे तो प्रसाद की वाक्यरचना सामान्यतः पुष्ट-गठित ही मिलेगी ।

लोकोक्ति-मुहावरो का प्रयोग प्रसाद ने अपनी भाषा को लोकोक्तियों और मुहावरो से जीवत, समृद्ध व प्राणवान् भी बनाया है। उन्होंने अपने साहित्य में जितनी लोकोक्तियों व मुहावरो का प्रयोग किया है उन पर सामूहिक दृष्टिपात करने पर कुछ तथ्य स्पष्ट ही सामने आते हैं (1) प्रसाद ने अपने आरम्भिक रचना-काल से (चित्राधार, छाया और प्रतिध्वनि के युग से) ही भाषा को लोकोक्तियों-मुहावरो से सजीव व लोचदार बनाये रखने का प्रयास किया। ‘ककाल’ और ‘तितली’ में हम इसका चरम विकास देख सकते हैं। (2) छायावाद के कवि प्रायः सजग रहकर अपनी भाषा को असाधारण रूप से सुस्नात, साधु-स्वच्छ व परिनिष्ठित रखते थे। इस प्रयत्न में भाषा लोकस्तरीय भाषा की जीवत चेतना से प्रायः असंपृक्त-सी रहती थी। यदि लोकभाषा के स्तर पर उतरने की विवशता आ ही पड़ती तो ‘पानी पीकर जात पूछना’ के लिए ‘वारि पीकर पूछता है घर सदा’ (पत ‘प्रथि’) का प्रयोग होता। अवश्य ही प्रसाद ने लोकोक्तियों-मुहावरो का प्रयोग कविता में उतना न किया जितना उपन्यासों व कहानियों में। पर फिर भी यह तथ्य तो प्राप्त होता ही है कि वे प्रकृत जन-वाणी की गहरी शक्ति से परिचित थे, साहित्यिक भाषा को ओप, चटक व व्यञ्जकता के आंतरिक व सूक्ष्म तत्त्वों से सपन बनाने के लिए उसके समावेश की आवश्यकता को समझते थे और

लोक-धरातल पर व्यवहृत लाघव और गठनवाली उक्तियों को कलात्मक साहित्य में स्थान देने के पक्षपाती थे। लोकोक्तियो-मुहावरो का परिमाण और उसमें निहित उनका प्रयोग-उत्साह लोक-चेतना के प्रति उनकी आस्था व आदर-भाव को व्यक्त करते हैं। उनके जीवन के त्रिकोण—घर, दशाश्वमेध और नारियलवाली गली की दूकान से ही उनके इस लोकचेतना के आत्मसात् करने के अर्थ का रहस्य नहीं खुलता। निश्चय ही वे जन-अचलो की भाषा की शक्ति का ज्ञान प्राप्त करने के लिए विविध साधनों का उपयोग करते रहे होंगे। 'तितली' के ग्रामीण अचलों की लोचदार व जीवत भाषा को देखकर यह अनुमान किया जा सकता है कि 'कामायनी' के 'रहस्य सर्ग' के नटराज की ताड़व क्रीड़ा का वर्णन करनेवाला कवि बनजरिया व शेरकोट के ग्रामीणों की भाषा भी कितनी सहजता से लिखता है। प्रसाद लोकमानस से असंपृक्त तो कहे ही नहीं जा सकते।

व्याकरण-विचार मानव-ज्ञान की विविध शाखाओ-उपशाखाओं में भाषा-विज्ञान का स्थान दिनो-दिन अत्यधिक महत्त्वपूर्ण हुआ जा रहा है और कदाचित् उसी अनुपात में व्याकरण का औपचारिक महत्त्व आज कम होता जा रहा है। कारण स्पष्ट है। भाषा-विज्ञान मानव-भाषा की गतिशीलता के तत्त्वों पर विशेष आग्रह रखता है, जबकि व्याकरण भाषा को व्यवस्थित करने की दृष्टि से उसकी नियमबद्धता पर अधिक बल देता है। भाषा मूलतः एक अनवरत प्रवाहशील स्वाभाविक धारा है जो नियमबद्धता के कारण स्थिर होकर जड़ हो जाती है और अपने इस रूप में स्वभावतः नवीन भावबोधमयी ताजी चेतना को वहन नहीं कर पाती। साहित्यकार जहां भाषा के व्याकरण-संस्कारित परिनिष्ठित रूप को प्रतिष्ठित जातीय चेतना की एक सम्मानित उपलब्धि के रूप में ग्रहण करता है (इस ग्रहण से निश्चय ही अभिव्यक्ति का स्वर स्वच्छ व उदात्त होता है और संस्कृत हृदयों के साथ साहित्यकार का तादात्म्य अधिक व्यापक व गंभीर होता है), वहां वह नवीन लोक-चेतना की ताजी उद्बुद्धियों को भी अपने में आत्मसात् करता हुआ भाषा को जीवत व स्वच्छद रूप प्रदान करने के लिए समान रूप से समुत्सुक व क्रियाशील रहता है। इस दृष्टि से निश्चय ही व्याकरण का वह औपचारिक अनुबध आज का कवि विशेषतः स्वच्छदतावादी, स्वीकार करने के लिए तैयार नहीं दिखायी पड़ता। व्याकरण के प्रति अतर्भावना-लीन छायावादी दृष्टिकोण, मधुर व्यंग्य की पद्धति से, कदाचित् इन पक्तियों में देखा जा सकता

तेरा कैसा गान, विहगम। तेरा कैसा गान ?

न षड्दर्शन न नीति-विज्ञान, तुझे कुछ भाषा का भी ज्ञान,
काव्य, रस, छंदों की पहचान ?

प्राचीन व मध्यकालीन कवि इतना स्वतंत्र नहीं दिखायी पड़ता। भामह के काव्यालंकार (षष्ठ परिच्छेद) और वामन काव्यालंकारसूत्र (पंचम अधिकरण में अध्याय 1-2) के द्वारा यह स्पष्ट है। 'शब्दब्रह्मातिवर्ति' (गीता, 6/44) तथा "एक शब्द सम्यग्ज्ञात सुप्रयुक्त स्वर्गें लोके च कामधुग्भवति" के द्वारा शब्द की शुद्धता का आदर्श हमारे सामने स्पष्ट हो जाता है। भामह ने व्याकरण-समुद्र को पार किये बिना शब्द-रत्न की प्राप्ति (जो कवि के लिए अत्यंत आवश्यक है) को असंभव बताया

नापारयित्वा दुर्गाधममु व्याकरणार्णवम्।

शब्दरत्नं स्वयगम्यमल कुर्तुमयं जन ॥

पर परिस्थितिबश आज शब्द की यह पावित्र्य-रक्षा स्वाभाविकता, अतः प्रेरणा व सूक्ष्म सौंदर्य-भावना के आगे बहुत महत्त्व नहीं रख पा रही है। वैज्ञानिक सभ्यता सुलभ सुव्यवस्था-सुघडता से आज का भावुक व्यक्ति उकताया-ऊँचा-सा जान पड़ रहा है, परिणामतः वह अधिक अनगढ़ प्राचीन सभ्यताओं, रूपों-व्यापारों व वस्तुओं के प्रति विशेष आकर्षित दिखायी पड़ रहा है। भाषा के क्षेत्र को भी उसकी इस नवीन प्रवृत्ति ने प्रभावित किया है। वह साचे में ढली—टकसाली, कृत्रिम व यात्रिक भाषा, ऐसी भाषा जिसका निर्माण व्याकरण की प्रक्रिया का सहज परिणाम है—को छोड़कर आज का साहित्यकार अधिक निर्बंध होकर रहना चाहता है। इस व्यापक तथ्य को ध्यान में रखकर ही प्रसाद की भाषा के व्याकरण पक्ष पर विचार किया जा सकता है।

अब हम व्याकरण के कुछ प्रमुख स्तंभों के अंतर्गत प्रसाद की भाषा-विषयक कतिपय असाधारणताओं पर दृष्टिपात करेंगे

क्रियापद, लिग, वचन, सर्वनाम, विभक्ति आदि के प्रयोग में प्रसाद ने अनेक स्थलों पर विशेष स्वच्छता प्रदर्शित की है। खड़ी बोली के व्याकरणिक ढाँचे की दृष्टि से अनेक प्रयोग असाधारण या चित्य दिखायी पड़ते हैं। उदाहरणार्थ :

क्रिया करा भी,¹²⁸ यह कही रहा था,¹²⁹ बिन्दो ने रो दिया,¹³⁰ बिठा दू,¹³¹ तिनककर,¹³² महाजाल खींचकर आया,¹³³ तागा लोप हो गया,¹³⁴ दीन दशा मंगल को सकट से दिखलाया,¹³⁵ दौड़ा हुआ,¹³⁶ माया नाचती, चपलाए नचती, चल जाती सदेशि विहीन,¹³⁷ उषा सुनहले तीर बरसती,¹³⁸ मृदु आलस को पाके,¹³⁹ बिलखाती हो,¹⁴⁰ हा कौन बरस जाता था,¹⁴¹ लोग मुझी को कहते हैं¹⁴²। इसी प्रकार, अनखाकर, सुखला, मुस्कयाय आदि ब्रज तथा देशज क्रियाओं के प्रयोग भी मिलते हैं।

लिग उसकी वातायन,¹⁴³ रूखे अलको,¹⁴⁴ ईंटों के ढेर,¹⁴⁵ लेने की लालच में,¹⁴⁶ उसके पीठ पर,¹⁴⁷ अपनी इच्छानुसार,¹⁴⁸ मेरे भाभी के पैर,¹⁴⁹ तुम्हारी अच्छी चालचलन,¹⁵⁰ मेरी रूमाल,¹⁵¹ किसके शरण में,¹⁵² तीन दिन हो गया,¹⁵³ गीत अच्छी लगी,¹⁵⁴ कोई वस्तु फेंक दिया,¹⁵⁵ बाए ओर,¹⁵⁶ उषा के किरणों के समान,¹⁵⁷ एक सजीव तपस्या जैसे पतझड़ में कर वास रहा¹⁵⁸। सुख-दुख का मधुमय धूप-छाह,¹⁵⁹ एक ही सतान होता हुआ आया है,¹⁶⁰ अपनी-अपनी पलंग,¹⁶¹ मेरे मा के मन में,¹⁶² दिया अनेक बधाई,¹⁶³ कामधेनु न दिया,¹⁶⁴ मेरी इंगित,¹⁶⁵ दुखिया है सारा अंग-जग¹⁶⁶ आदि प्रयोग प्रचलित हिंदी-व्याकरण की दृष्टि से विचारणीय हैं।

वचन इसी प्रकार, दो तीव्र ज्योति,¹⁶⁷ पाच रुपया दिया था,¹⁶⁸ कई सौदा,¹⁶⁹ दो प्रतिमा,¹⁷⁰ एक-एक बातों,¹⁷¹ एक-एक पतली जूड़ियों,¹⁷² दो मार्ग अलग हुआ है,¹⁷³ दस के नोट,¹⁷⁴ दो अवगुण्ठनवती,¹⁷⁵ तीन दिन हो गया,¹⁷⁶ प्रत्येक परमाणुओं,¹⁷⁷ प्रत्येक प्रश्नों¹⁷⁸ और भी कई काम करना है,¹⁷⁹ एक-एक मिठाइया दी¹⁸⁰ आदि प्रयोग भी चित्य हैं।

सर्वनाम पुतलो। तेरे वे जयनाद,¹⁸¹ जिनने,¹⁸² दिवा रात्रि तेरा नर्तन¹⁸³ आदि प्रयोगों में सर्वनाम व वचन के बीच की सगति तथा सर्वनाम रूप विचारणीय है। वो ही, वो जैसे सर्वनाम रूप भी आरंभिक रचनाओं में मिलते हैं।

विभक्ति विभक्ति चिह्नों का लोप तथा एक विभक्ति के स्थान में दूसरी विभक्ति का प्रयोग प्रसाद में अनेक स्थानों पर देखा जा सकता है। यथा

विभक्ति

द्वितीया

उदाहरणव्यथा साथिन को¹⁸⁴

तृतीया

मादकता माती नीद लिये¹⁸⁵

षष्ठी

कर देती अत कहानी¹⁸⁶ आसू
वर्षा से सिचकर¹⁸⁷

सप्तमी

में अभ्यास किया¹⁸⁸ हस्त-
कौशल मे मुग्ध थे¹⁸⁹
बैठ शिला की शीतल छाह¹⁹⁰
ओर की तारक छुति की
गोद¹⁹¹**प्रयोग-वैचित्र्य**चतुर्थी के विभक्ति चिह्न 'के लिए' के
स्थान मे द्वितीया का प्रयोग ।तृतीया के विभक्ति-चिह्न 'से' का
लोप ।

षष्ठी के चिह्न 'का' का लोप ।

षष्ठी के स्थान पर सप्तमी का प्रयोग,
'पर' के स्थान पर 'मे' का प्रयोग ।

सप्तमी के विभक्ति-चिह्न का लोप ।

विराम-चिह्न विराम-चिह्नों के प्रयोग में शैथिल्य 'कामायनी' में विशेष रूप से दिखायी पड़ा है। कही-कही उक्त चिह्नों की अव्यवस्था के कारण अर्थ-बोध में अत्यंत बाधा पड़ती है और मूल मतव्य शीघ्रता से पकड़ में नहीं आता।¹⁹²

प्रत्यय "मेरी इन दुखिया अखडियों के सामने।"¹⁹³ में आखों के स्थान पर 'अखडियों' में स्वार्थिक प्रत्यय 'ड' लगा है, वह आखों की प्रकृति व स्थिति का सुंदर बोध कराता है। 'जायसी' का 'सदेसड़ा' प्रसिद्ध ही है।

समास-संधि अपने प्रारंभिक विकास-युग में प्रसाद जी संस्कृत-सुलभ दीर्घ समासों व संधियों के प्रति पर्याप्त आकृष्ट दिखायी पड़ते हैं। पैतृक रस-प्रवाह-पूर्ण, प्रेम-कज-किजल्क, अरुणराग-रंजित, गद्गद-हृदय-निसृता,¹⁹⁴ मिलन-क्षितिज-तट-मधु जलनिधि, सरोज-पराग-धूलिधूसर, तोषामोदकारों,¹⁹⁵ उच्चप्रासाद वेष्टित,¹⁹⁶ इन्दुकला परिवेष्टित,¹⁹⁷ नक्रकुलाकुल¹⁹⁸ जैसे समास व संधियों के प्रयोग उनके आरंभिक अभ्यासकालीन युग में बहुत मिलेंगे। पर 'ऑसू', 'कामायनी' आदि में यह प्रवृत्ति नहीं दिखायी पड़ती।

अन्य चिंत्य प्रयोग उसे और कोई न था,¹⁹⁹ मुझे हृदय के साथ ही मस्तिष्क भी है,²⁰⁰ सवो का,²⁰¹ छात्री होऊगी,²⁰² औषधि,²⁰³ केहुनियों,²⁰⁴ तुम बना लिये होंगे,²⁰⁵ कबताया,²⁰⁶ असख (असख्य के लिए),²⁰⁷ चल जाय कही,²⁰⁸ 'आकर्षणपूर्ण जीवन केंद्र' के स्थान पर 'पूर्ण आकर्षण जीवन केंद्र',²⁰⁹ 'दोड़ चलता है बिखराता सा अपने ही पथ में रोड़े',²¹⁰ आदि प्रयोग चिंत्य हैं। 'जलाधि के फूटे कितने उत्स'²¹¹ में 'कितने' के साथ 'ही' अव्यय के अभाव से 'न्यूनपदत्व दोष' स्पष्ट ही है।

इन उदाहरणों से प्रसाद की भाषा के बाह्याकार के व्यापक स्वरूप का बोध होता है। संक्षेप में, भाषा की इस स्थिति की केवल यही व्याख्या हो सकती है कि प्रसाद भाषा के बाह्य स्वरूप के प्रति उदासीन ही थे। वे व्याकरणिक पावित्र्य की रक्षा में सन्नद्ध नहीं दिखायी पड़ते। साहित्य में वे स्थूल व बाह्य भाषावरण की अपेक्षा आत्मस्थानीय अनुभूति या अतप्रेरणा को ही सर्वोपरि स्थान देते हैं। यदि प्रसाद भाषा के बाह्य को भी समान महत्त्व देते तो कोई कारण नहीं था कि भाषा इतनी अव्यवस्थित रह जाती। जहां तक भाषा की आंतरिक

शक्ति-स्फूर्ति का प्रश्न है उसमे प्रसाद प्रायः सर्वत्र उच्चस्तर का निर्वाह कर सकने मे समर्थ हुए है।

प्रसाद की भाषा आक्षेप और उत्तर

प्रसाद जी की अलंकार-बहुल, भावुकतापूर्ण व जडाऊ शैली पर भी अनेक बार कृत्रिमता का आरोप हुआ है। कविता तो ठीक, गद्य, नाटक तथा उपन्यास-कहानी जैसी लोकप्रिय विधाओं मे भी उक्त शैली अनेक जगह अपनी सीमा को पहुँच गयी है। सामान्य वर्ग के पात्र भी अनेक स्थलों पर कारु-खचित भाषा का प्रयोग करते हैं।

प्रसाद की भाषा-विषयक धारणा उनकी साहित्य-प्रयुक्त भाषा तथा उनके भाषा-विषयक सैद्धांतिक विवेचन से आकलित की जा सकती है। उनकी भाषा के प्रायः तीन रूप हैं—(1) लोक-व्यवहार की भाषा से भिन्न लाक्षणिक प्रयोग-बहुला और स्निग्ध कोमलकांत पदावली से समन्वित, कार्य-रीति के साचे में ढली हुई रसोपजीवी समलकृता भाषा, (2) लोकोक्तियों व मुहावरों को लिये सामान्य बोलचाल की जीवत व प्रवाह-मयी भाषा, (3) भाषा-लालित्य के उपकरणों से सर्वथा विमुक्त विचार-वाहिनी शुद्ध समीक्षोपयोगी भाषा जो उनके सिद्धांत-समीक्षा तथा भूमिकाओं में व्यवहृत हुई है। सब कुछ मिलाकर, प्रसाद की भाषा प्रायः सामान्य बोलचाल के स्तर की भाषा से बहुत ऊँची है और सुसंस्कृत साहित्य-प्रेमियों को ही बोधगम्य है। उनकी भाषा के सबंध में कुछ वर्गों के पाठकों, समीक्षकों व साहित्य-प्रेमियों का एक स्थायी आक्षेप (आक्रोश की सीमा तक) व शिकायत रही है, पर प्रसाद ने उन्हें अपना समुचित उत्तर भी दिया है।²¹²

प्रसाद की भाषा के स्वरूप के सबंध में हमें कुछ कहना है। साहित्य मे भाषा कैसी प्रयुक्त हो—यह सदा से एक बड़े विवाद का विषय रहा है। यूनान में भाषा और रीति को लेकर दो दलों में कड़ा संघर्ष रहा। वड्सवर्थ ने ग्रामीण अंचलों की यथार्थ भाषा के प्रति गहरी आस्था व्यक्त की, किंतु कालरिज आदि विचारकों के द्वारा उसके भाषा-सिद्धांत का प्रबल खंडन हुआ। वास्तव में भाषा की सरलता और क्लिष्टता एक सापेक्षिक स्थिति है। किसी के लिए सरलतम भाषा भी क्लिष्ट हो सकती है तो किसी परिष्कृत रुचिशील पाठक के लिए क्लिष्टतम भाषा भी सहज-सुबोध। फिर, कालिदास व तुलसी क्रमशः सरल-मधुर संस्कृत व हिंदी (अवधी) में रचना करके जिस प्रकार पूर्ण सफल हैं, उसी प्रकार भारवि, श्रीहर्ष, पिंडार, मिल्टन, ईलियट व पत क्लिष्ट होकर भी सहृदयों को सदा आकृष्ट करते हैं। अतः क्लिष्टता-सरलता का प्रश्न पाठक-सापेक्ष ही है। फिर, प्रश्न यह भी है कि कवि आखिर किस वर्ग के भाषा-स्तर को ध्यान में रखकर लिखें? विद्वानों के? या सामान्य जनता के? आगे प्रश्न है—सामान्य जनता, अर्थात् कौन-से आर्थिक स्तर या विचार-स्तर का व्यक्ति समूह? फिर, लेखक या कवि अपने उद्दीप्त-आस्फूर्त भाव विचार के ठीक समानांतर व अनुरूप शब्द प्रतीकों को चुनकर सत्य हृदयता की रक्षा करे, या उस चयन-विवेक की उपेक्षा करके सभी वर्गों का एकसाथ ध्यान रखकर—भाषा-विषयक विविध स्तरों की मा को एकसाथ पूरी करने के प्रयत्न में बौखलाकर, लड़खड़ाकर गिर पड़े। माना कि सच्ची प्रेरणा का आवरण लेकर, जिसके लिए कविता लिखी जा रही है—उसे भुला बैठना छलना है। अतः हमारी समझ मे भाषा की उपयुक्तता की सबसे अधिक निरापद कसौटी यही हो सकती है कि वह लेखक के

बाव-विचार के स्वरूप, वेग, या प्रकृति के समानांतर है या नहीं, लेखक को अपने भाव-विचार व्यक्त करके हार्दिक सतोष है या नहीं। फिर, साहित्य और कला अतत है तो कौशल या नैपुण्य ही, जिसमें थोड़ी कृत्रिमता के प्रवेश की व्यक्तिगत छूट रखनी ही होगी। कला अतत है ही कृत्रिम। कथ्य को मथकर, चाक पर या खराद पर चढाकर उसे सुपुष्ट-समुज्ज्वल रूप में प्रस्तुत करना ही तो कला है। हा, वह कृत्रिम होकर भी जीवनोचित (Life like) जान पड़े, यही उसका सर्वग्राह्य आदर्श हो सकता है। लेखक के आत्मसतोष का आधार वस्तुतः कथ्य और अभिव्यक्ति के सतुलन में ही है। फिर, प्रसाद का अपना एक चितन-स्तर, भाषा-स्तर व सामाजिक आभिजात्य का स्तर भी है। इस सबके कारण प्रसाद को भाषा का स्वरूप यदि ऐसा है तो कोई आश्चर्य नहीं।

पर प्रसाद की शैली ऐसी भी नहीं जो सर्वथा कृत्रिम हो। अपनी भाषा के मूल स्वर और साहित्य की परंपरा से अनुराग रखनेवालों को वह मुग्ध करनेवाली भी है। फिर ज्यो-ज्यो हिंदी भाषा और साहित्य का विकास हो रहा है, प्रसाद की शैली अधिकाधिक सुग्राह्य और रोचक हुई जा रही है। इतने बड़े देश—विशेषतः हिन्दी-भाषी—में लेखक किस प्रात या अचल को ध्यान में रखकर लिखे, यह भी तो एक समस्या है। ऐसी स्थिति में सबसे उत्तम मार्ग संस्कृत के निकटतम रूप का ग्रहण ही दिखायी पड़ता है, जिसके धरातल पर उसकी सुग्राह्यता अधिक निश्चित है। अवश्य ही प्रसाद की भाषा में प्रसाद गुण का अभाव है। उसमें क्लिष्टता है, दुरुहता है, किंतु उस भाषा में साहित्योचित सयम, आभिजात्य, शालीनता व गरिमा है जो भाषा की उच्च व उज्ज्वल संस्कृति के बोधक है। लोकोक्तियों-मुहावरों आदि के प्रयोग से प्रसाद की गद्य-भाषा अनेक स्थलों पर अत्यंत जीवत उतरी है। यदि क्लिष्टता की कीमत पर हमें कुछ महगी वस्तु मिली है तो भी सौदा महंगा नहीं है। संभवतः कवि की विवशता अपरिहार्य थी। प्रसाद के बोझिले युगीन साहित्यिक दायित्वों और सघर्षों के सदर्थ में यदि हम विचार करें तो भाषा-शैली के क्षेत्र में, अनेक त्रुटियों व विच्युतियों के बावजूद, प्रसाद की उपलब्धि अत्यंत महत्वपूर्ण जान पड़ेगी।²¹³

प्रसाद की भाषा और व्याकरण की स्थिति को देखते हुए निश्चय ही उनकी भाषा कुछ अशों में अस्तव्यस्त व उलझ-खाबड कही जा सकती है। उनकी भाषा के प्रति हल्का-गाढ़ा आक्रोश विद्वानों के द्वारा व्यक्त होता भी रहा है।²¹⁴ फिर भी, प्रसाद की भाषा के स्वरूप पर कुछ निर्णय लेने से पूर्व इतनी बातों का विचार रखना आवश्यक होगा—प्रसाद खड़ी बोली के उस युग में लिख रहे थे, जबकि वह निर्माणाधीन थी और आचार्य द्विवेदीजी द्वारा उसके शुद्धि-संस्कार का अभियान चल रहा था। प्रसाद ने ब्रजभाषा से अपना सृजन आरंभ किया था, अतः वे ब्रजभाषा के संस्कारों से बहुत वर्षों तक पूर्णतया मुक्त न हो सके थे। भाषा में बनारसी प्रयोगों का प्रवेश भी एक अत्यंत स्वाभाविक बात थी, क्योंकि 'बनारसी' या भोजपुरी प्रसाद जी की अपनी बोली थी। प्रात-भेद से खड़ीबोली के शब्दों में रूप-भेद व उच्चारण-भेद अत्यंत स्वाभाविक है। प्रातिशाख्यों में प्रात-भेद से स्वयं संस्कृत के उच्चारण-भेदों का तथ्य प्राप्त होता है। प्रसाद-साहित्य में विविध सामाजिक श्रेणियों या कोटियों के शताधिक पात्र समाविष्ट हैं। अतः प्रसाद द्वारा प्रयुक्त खड़ीबोली में रूपगत व उच्चारणगत अंतर का थोड़ा-बहुत उपस्थित हो जाना सहज स्वाभाविक है। आचलिक पात्रों के द्वारा साहित्य की खड़ीबोली अवश्य ही कहीं-न-कहीं न्यूनाधिक रूप में विकृत होगी। छदानुरोध व तुक आदि

के अनुरोध से भी (विशेषतः आरम्भिक रचनाओं में) शब्दों में रूपांतर पाया जाता है। और फिर प्रसाद स्वच्छदतावादी कलाकार ठहरे। स्वच्छदतावादी कलाकार स्वभावतः भाषा की दृष्टि से पवित्रतावादी नहीं होता, यह प्राणमयी अनुभूति के तापतप्त लावे को (अंग्रेजी कवि बायरन की कविता द्रष्टव्य) किसी प्रकार बाहर ढालकर ही तृप्त हो जाना चाहता है। भाषा और व्याकरण के स्थूल नियम, अनुभूतिवेग के आगे, उसके विशेष महत्त्व के नहीं होते। इस ओर वह प्रायः बड़ा उदार व लचीला होता है। हा, विरामचिह्नों के अनियमित व शैथिल्यपूर्ण प्रयोग तो अवश्य खटकनेवाले कहे जा सकते हैं। इन मोटे तथ्यों को ध्यान में रखकर ही भाषा के अवदान पर यथार्थ विचार किया जा सकता है। इतने विशाल साहित्य में भाषा व व्याकरण सबधी त्रुटियों का रह जाना स्वाभाविक ही है। किंतु जहां युग-रुचि व परिस्थितियों आदि की पूरी सम्मानपूर्ण गुंजाइश छोड़ते हुए इतनी न्यायसम्मत छूट देने पर भी कलाकारोचित प्रौढ़ समय की ओर उनके अकारण शैथिल्य के प्रति हम सहज ही आश्वस्त हो जाते हैं, वहां अनावश्यक उदारता छोड़कर हमें इसका लेखा भी लेना होगा, क्योंकि साहित्यिक कृतित्व के चरम मूल्यांकन में सभवतः छोटी-से-छोटी बात भी अपना प्रभाव रखती है।

अलकार-विधान

काव्य में अलकार-प्रयोग का यथार्थ रूप

काव्य में अलकार की स्थिति को लेकर दो-तीन महत्त्वपूर्ण पक्ष हैं। पहला पक्ष भामह, उद्भट आदि शुद्ध अलकारवादियों का है जो चंद्रालोककार के इस कथन के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है

अगीकरोति यं काव्यं शब्दार्थावनलकृती ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनल कृती ॥

अर्थात्, यदि काव्य को अलकार-रहित रूप में स्वीकार करते हो, तो अग्नि को शीतल क्यों नहीं मानते।

दूसरा पक्ष आचार्य मम्मट के 'काव्यप्रकाश' की इस कारिका के द्वारा प्रस्तुत किया जा सकता है

तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलकृती पुन क्वापि ।

अर्थात्, 'दोषों से रहित, गुण-युक्त और (साधारणतः अलकार सहित परतु) कही-कही अलकार-रहित शब्द और अर्थ (दोनों की समष्टि) काव्य (कहलाती) हैं।'²¹⁵

एक और पक्ष कविवर पत की इस पंक्ति से निर्मित किया जा सकता है—

वाणी मेरी चाहिए तुझे क्या अलकार ।

प्रसाद वस्तुतः अलकार-प्रयोग की दृष्टि से मध्यमार्गी हैं। वे अलकार के विशेष आग्रही नहीं दिखायी पड़ते। उनका अनुभूति-गाभीर्य तथा रसप्रेरित वचन-वक्रता—दोनों मिलकर सवेगमय वाग्धारा में जो आवर्त-विवर्त उत्पन्न कर देते हैं, वे ही प्रसाद की वाणी के सहज अलकार बन जाते हैं। हमारा आशय यह कदापि नहीं कि प्रसाद अलकार-प्रयोग में जायसी आदि कवियों के समान आयासहीन है। ऐसा तो नहीं कहा जा सकता। प्रसाद व्युत्पन्न पंडित

है, भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा के पारदर्शी अनुशीलनकर्ता है, और मम्मट की भाषा में उनका काव्य 'निपुणता' एवं 'अभ्यास' नामक काव्य-हेतुओं में निहित गुणों से पुष्ट और समृद्ध है। ऐसा सजग स्रष्टा अलंकार-प्रयोग के कौशल-प्रदर्शन की भावना से सर्वथा असम्भूत रहा होगा, यह विश्वसनीय-सा नहीं। हम केवल यही कह सकते हैं कि उन्होंने अपनी व्युत्पत्ति का विनियोग सहजता और स्वाभाविकता के साथ किया। उनके अलंकार-प्रयोग का यही प्राथमिक तथ्य जान पड़ता है।

अलंकारों का स्वाभाविक उपयोग वही पर समझा जाता है जहां वे पहले से ही सुंदर अर्थ की और अधिक शोभा बढ़ाते हैं। अलंकार 'काव्यशोभाकर', 'काव्यशोभातिशायी', 'अलमर्थमलकर्तु' कहे गये हैं। तात्पर्य यह कि वस्तु और अलंकार परस्पर उपकारक हो तभी काव्य स्वाभाविक होकर आनंददायी होता है। कोरे अलंकार-प्रेम की भद्दी रुचि से प्रेरित होकर यो ही किसी स्थान पर अलंकार पर अलंकार लादते चलना अलंकार का दुरुपयोग है और उसके प्रयोगकौशल की अनभिज्ञता को सूचित करना है। प्रसाद ने अलंकारों के प्रयोग में परिष्कृत रुचि व सिद्धहस्तता का परिचय दिया है। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि के प्रयोगों में उन्होंने उपमेय-उपमान के बीच आकृतिगत साम्य और गुणसाम्य दोनों का ही पूरा-पूरा ध्यान रखा है। आकृतिगत साम्य कहीं भी भद्दा या हास्यास्पद नहीं मिलेगा। 'कामायनी' में श्रद्धा के रूप-वर्णन के आकृतिगत साम्य का विधान हुआ है, किंतु पूर्ण कलात्मकता के साथ। आकृतिगत साम्य में यद्यपि वस्तुओं के रंग, रूप, आकार, अनुपात व सामान्य गुण को परखनेवाली गहरी भावुकतापूर्ण दृष्टि अपेक्षित है, किंतु साम्य-स्थापन जहां उपमेय-उपमान के मूल या केन्द्रीय गुण के आधार पर होता है, वस्तुतः वही हम भाव-विदग्धता, मर्मानुभूति व वस्तुओं या भावनाओं में गहरे उतरने की असाधारण शक्ति या प्रतिभा से प्रभावित होते हैं। अलंकार-विधान में ध्वन्यात्मक प्रतीकों व अत्यंत स्पष्ट, स्वच्छ व आनंददायी बिंबों का प्रयोग हुआ है।

प्रसाद-साहित्य में अलंकार-वैविध्य

अलंकार का विषय अत्यंत जटिल व विस्तृत है। अतः सब अनावश्यक विस्तार को बचाते हुए अब हम अपने अभिप्रेत-बिंदु पर आयेगे। पहले हम प्रसाद द्वारा प्रयुक्त अलंकारों के वैविध्य पर एक दृष्टि डालें, जिससे कि हम उनकी अलंकार-प्रयोग-विषयक मूल चेतना से परिचित हो सकें। इस वैविध्य को प्रस्तुत करने में हमारा एक स्पष्ट आशय है। कवि जितने ही अधिक अलंकारों का (यथास्थान या स्वाभाविक) प्रयोग करता है, उतना ही वह भावुक या विदग्ध समझा जा सकता है। अलंकार वस्तुतः वर्णन की प्रणाली है, एक ही कथ्य कितने अधिक रूपों में या कितनी कथन-भंगिमाओं या वक्रताओं में प्रस्तुत किया जा सकता है, वह इस बात का परिचायक है। कवि का अतःकरण पूर्णतामयी अभिव्यक्ति की तृप्ति का चिर आकांक्षी है। इस अभिव्यक्तिगत पूर्णता के लिए वह निरंतर अधीर-सचेष्ट रहता हुआ विविध वर्णन-प्रणालियों के प्रयोग या नव-नव आविष्कार करता चलता है। इस प्रयोग या आविष्कार द्वारा हम इस बात के प्रति आश्वस्त होते हैं कि कवि की चेतना सतत-सजग व विकासोन्मुख है, वह अनुकरणगत रूढ़ि की भक्त होकर ही कहीं बैठ नहीं गयी है। निश्चय ही कवि का इस रूप में हमारे सामने परिचय (कवि तो जड़ को भी चेतन बनाता है, यदि वह स्वयं ही चेतन न

रहे तो कवि कैसा ।) उसके व्यक्तित्व और कृतित्व के मूल्यांकन में सहायक होता है ।

इस दृष्टि से अब कुछ उदाहरण देखिए—

उपमा— “करुणा की नव अँगारई-सी, मलयानिल की परछाई-सी,
इस सूखे तट पर छिटक छहर ।”²¹⁶

रूपक (साग) “बीती विभावरी जाग री ।

अम्बर पनघट में डुबो रही तारा-घट ऊषा नागरी ।

खग कुल कुल-कुल सा बोल रहा, किसलय का अचल डोल रहा,
लो यह लतिका भी भर लाई—मधु मुकुल नवल रस गागरी ।”²¹⁷

उत्प्रेक्षा— “धिर रहे थे धुंधराले बाल अस अवलंबित मुख के पास,
नील घन-शावक से सुकुमार सुधा भरने को विधु के पास ।”²¹⁸

उल्लेख—“सोने की परिभाषा कदाचित् सबके लिए भिन्न-भिन्न हो । कवि कहते हैं—सवेरे की किरणे सुनहली हैं, राजनीति-विशारद—सुदर राज्य को सुनहला शासन कहते हैं । प्रणयी यौवन में सुनहला पानी देखते हैं और माता अपने बच्चे के सुनहले बालों के गुच्छों पर सोना लुटा देती है ।”²¹⁹

व्यतिरेक— “मृग-शावक के साथ मृगी भी देख रही थी ।
सरल-विलोकन जनक-सुता से सीख रही थी ।”²²⁰
“जिसके अरुण कपोलों की मतवाली सुदर छाया में ।
अनुरागिनी उषा लेती थी निज सुहाग मधु-माया में ।”²²¹
“जल की लहरियाँ घेरती बन मेघमाला-सी उसे ।
हो पवन-ताडित इन्दु कर मलता निरख करके जिसे ॥”²²²

प्रतीप—“सामने एक कमल सध्या के प्रभाव से कुम्हला रहा था । भुवन को प्रतीत हुआ कि वह घनमित्र की कन्या का मुख है ।”²²³

विषम— “जिन कबहुँ न दीन्हे पावहुँ को धरा में ।
तिन समिध बटोरें औ करें शयन मृत्तिका में ॥”²²⁴

विरोधाभास— “शीतल ज्वाला जलती थी, ईधन होता दृग जल का ।”²²⁵

“हीरे-सा हृदय हमारा, कुचला शिरीष कोमल ने ।”²²⁶

“कल्याणी शीतल ज्वाला ।”²²⁷

“लघुता चली थी माप करने अनन्त की ।”²²⁸

“मधुर युद्ध”²²⁹

“भीषण कमनीयता”²³⁰

इसी प्रकार, ‘जलाधि लहरियों की अगडाई बार-बार जाती सोने,²³¹ रोदन बन हँसता है क्यों,²³² कोमल कठोरता,²³³ मधुमय अभिशाप,²³⁴ विराग की प्यार,²³⁵ मूक घंटा ध्वनि,²³⁶ दुर्भाग्य पीछा करने में आगे था,²³⁷ भयानक शाति,²³⁸ सोने को जग पड़े,²³⁹ भयानक रमणीयता,²⁴⁰ शीतल ज्वाला,²⁴¹ विजय का अधकार²⁴² आदि उदाहरणों से भी प्रसाद का विरोधाभास के प्रति आकर्षण स्पष्ट है ।

सहोक्ति— “बालू की दीवाल मुगल-साम्राज्य की
आर्य शिल्प के साथ गिरा वह भी

- जिसे, अपने कर से खोदा आलमगीर ने ।²⁴³
- प्रौढोक्ति— “चन्द्रिका अँधेरी मिलती मालती कुंज में जैसे ।²⁴⁴
 “जल भी रँगा था श्यामलोज्ज्वल राम के अनुराग से ।²⁴⁵
 “जलदागम मारुत से कम्पित पल्लव सदृश हथेली ।²⁴⁶
 “हरित कुंज की छायाभर थी वसुधा आलिंगन करती ।²⁴⁷
 “वर्षा के कदम्ब-कानन-सा सुष्ठि-विभव हो रहा था ।²⁴⁸
- विशेषोक्ति— “जलमयी हो रही यह धरा है ।
 कठ फिर भी न होता हरा है ।²⁴⁹
 “जल-वैभव है सीमा-विहीन, बह रहा एक कन को निहार ।²⁵⁰
- मुद्रा— “इस करुणा-कलित हृदय में क्यों विकल रागिनी बजती
 क्यों हाहाकार स्वरो में वेदना असीम गरजती ?”
 “अभिलाषाओं की करवट फिर सुप्त व्यथा का जगना ।
 सुख का सपना हो जाना भीगी पलकों का लगना ॥”
 “जीवन की जटिल समस्या है बड़ी जटा-सी कैसी ।
 उडती है धूल हृदय में किसकी विभूति है ऐसी ?”
 “जो घनीभूत पीडा थी मस्तक में स्मृति-सी छायी ।
 दुर्दिन में आँसू बनकर वह आज बरसने आयी ॥”²⁵¹
- अपहृति— “उससे (कमल से) मकरन्द नहीं, अश्रु गिर रहे हैं ।²⁵²
- असंगति— गद्गद कठ स्वयं सुनता है जो कुछ है वह कह जाता ।²⁵³
- काव्यलिंग— “वेदना विकल फिर आयी, मेरी चौदहो भुवन में ।
 सुख कही न दिया दिखायी विश्राम कहाँ जीवन में ?”²⁵⁴
 “निर्वासित थे राम, राज्य था कानन में भी ।
 सच ही है, श्रीमान भोगते सुख वन में भी ।²⁵⁵
- परिवृत्ति— “दीजिए ‘प्रसाद’ सुख सौरभ को लीजिए जू ।²⁵⁶
- अर्थान्तरन्यास— “कटक नहि पददलित होत मारग में जौ लौं
 मुख की तीछनता को त्यागत है नहि तौ लौं ।
 नीच प्रकृति जन मानत नाहिन हैं बातन ते ।
 ये पूजा के योग सदा ही हैं लातन ते ॥”²⁵⁷
- विभावना— “बीच नदी में नाव किनारे लग गयी ।²⁵⁸
- निदर्शना— “हँस, झिलमिल हो लें तारा-गन,
 हँस, खिले कुंज में सकल सुमन,
 हँस, बिखरे मधु मकरद के कन
 बन कर ससृति के नव श्रमकन,
 सब कह दे ‘वह राका आई’ ।²⁵⁹

मानवीकरण— “किन इन्द्रजाल के फूलों से ले कर सुहागकण राग भरे,
 सिर नीचा कर हो गूँथ रही माला जिससे मधुधार ढरे ?”²⁶⁰

विशेषणविपर्यय— “मधुमालतियाँ सोती हैं कोमल उपधान सहारे ।²⁶¹

इसी प्रकार यमक,²⁶² श्लेष,²⁶³ मालोपमा,²⁶⁴ परम्परित रूपक,²⁶⁵ रूपकाति-
शयोक्ति,²⁶⁶ भेदकातिशयोक्ति,²⁶⁷ समासोक्ति,²⁶⁸ अन्योक्ति,²⁶⁹ सन्देह,²⁷⁰ अपह्नुति,²⁷¹
निदर्शना,²⁷² परिकर,²⁷³ प्रत्यनीक,²⁷⁴ स्मरण,²⁷⁵ अप्रस्तुत प्रशंसा,²⁷⁶ व्याजस्तुति,²⁷⁷
व्यतिरेक,²⁷⁸ प्रस्तुताकुर,²⁷⁹ उदाहरण,²⁸⁰ परिकर²⁸¹ आदि अनेक अलंकारों के प्रयोग द्वारा हम
प्रसाद की आलंकारिक अभिव्यक्ति के वैविध्य से परिचित होते हैं ।

प्रसाद के उपमानों का अंतरंग अध्ययन

अब हम प्रसाद द्वारा प्रयुक्त कुछ प्रमुख उपमानों का, उनके उद्गम-क्षेत्रों का निर्देश करते
हुए, विवरण प्रस्तुत करते हैं । प्रकृति का अधिकांश क्षेत्र उपमान-चयन का एक ऐसा
पिष्टपेषित क्षेत्र है कि उसे यहाँ संयुक्त करने की कोई आवश्यकता नहीं दिखायी पड़ती ।
जिस दृष्टि से हम क्षेत्र-निर्देश सहित उपमानों की यह तालिका प्रस्तुत कर रहे हैं, वह हमें
प्रसाद की जीवन-दृष्टि व उनके साहित्य-मूल्य से संबंधित कतिपय महत्वपूर्ण तथ्यों की
अवगति करायेगी ।

पृथ्वी के लिये गये उपमान दूर्वा सदृश कौमार्य,²⁸² सतान-सुख की फसल,²⁸³ फल्यु
की धारा-सा वामा का हृदय,²⁸⁴ शिथिल शयन सभोग,²⁸⁵ तरलवृत्ति गैरिक निर्झर की तरह
उबल पड़ी,²⁸⁶ सपनों की सोनजुही,²⁸⁷ जवाकुसुम-सी उषा,²⁸⁸ वशीरव परिमल-सा फैल
रहा,²⁸⁹ अरावली शृंग-सा समुन्नत सिर,²⁹⁰ मनोवृत्तियाँ खगकुल-सी,²⁹¹ हीरे-सा हृदय
हमारा²⁹² आदि ।

आकाश से लिये गये उपमान धूमकेतु से सूर्यमल्ल,²⁹³ उल्का-सी रमणी,²⁹⁴ बृहस्पति
ग्रह की तरह,²⁹⁵ बिजली की रेखा की तरह टेढ़ी राजशक्ति,²⁹⁶ पुच्छल तारा सदृश,²⁹⁷
आकाश-सी नीली आँखें,²⁹⁸ मकरन्द मेघमाला-सी वह स्मृति²⁹⁹ ।

समुद्र से लिये गये उपमान महत्वाकांक्षा का मोती, निष्ठुरता की सीपी,³⁰⁰ अतृप्त
जलधि³⁰¹ आदि ।

पुराणों से लिये गये उपमान देव-दुदुभी का गभीर घोष,³⁰² सुधा कलश रत्नाकर से
उठता हो जैसे,³⁰³ मानो जल-बालिका वरुण के चरणों में,³⁰⁴ इन्द्र-शची से,³⁰⁵ देवबाला-सी,³⁰⁶
अमरबेलि-सा आलिंगन,³⁰⁷ कुम्भकर्ण-सा,³⁰⁸ स्वर्गगा मे इदीवर-सी,³⁰⁹ महत्वाकांक्षा का दुर्गम
स्वर्ग,³¹⁰ चंचला राजलक्ष्मी³¹¹ आदि ।

कला, काव्यशास्त्र, नाट्यशास्त्र, छंदशास्त्र, व्याकरणशास्त्र आदि से लिये गये उपमान
अधम पात्रमय-सा विष्कम्भ,³¹² जगत् रगशाला,³¹³ प्रथम कवि का ज्यों सुंदर छंद,³¹⁴ दक्षिण
नायक की तरह,³¹⁵ प्रकृति अनागत पतिका³¹⁶ ।

अत्यंत तिरस्कृत अर्थ सदृश,³¹⁷ विस्मृति के गीत की तरह,³¹⁸ स्वर लहरी-सी मूर्ति³¹⁹
विसवादी स्वर की-सी हँसी,³²⁰ विरामचिह्न-सी,³²¹ करुणा के अट्टहास की तरह,³²² करुणा की
नव अँगराई³²³ आदि ।

मनोविज्ञान से लिये गये उपमान धरा के तरल अवसाद-सी,³²⁴ सौंदर्यमयी वासना की
आँधी-सी,³²⁵ उठी एक गर्व-सी,³²⁶ सब यवन की बुद्धि-सा आच्छादित हुआ,³²⁷ आर्द्र हृदय में
करुण कल्पना के समान,³²⁸ विश्वकल्पना-सा ऊँचा वह,³²⁹ चला आ रहा मौन धैर्य-सा,³³⁰

ईश दया-सी छाया है,³³¹ हृदयोपम सूना आकाश,³³² उत्साह सदृश अभिनव आलोक,³³³ जीवन में पुलकित प्रणय सदृश,³³⁴ बढ़ने लगा विलास वेग-सा,³³⁵ अलम्बुषा की व्रीडा-सा,³³⁶ तिरस्कार की लहर³³⁷ आदि ।

वस्तुजगत् से लिये गये उपमान अधिकार रूपी अजन,³³⁸ बगदादी ऊँट की तरह,³³⁹ पुच्छमदिता मिहिनी के समान,³⁴⁰ विरक्ति की थैली,³⁴¹ कलाई ककडी की तरह तोड़ दी,³⁴² शरबत में हरे नीबू के रस-सी,³⁴³ छोटी-सी सटूक की तरह,³⁴⁴ पिंड पारद के समान,³⁴⁵ मिट्टी-सी मफेद डाले,³⁴⁶ रुपये के समान चाँद,³⁴⁷ विशाल सफेद अजगर-सी सडक,³⁴⁸ मंदिर के द्वार-सी खुली आँखे,³⁴⁹ धुआँ-से कम्बल-सा सूर्य,³⁵⁰ खोलो के समान फूट पड़ा,³⁵¹ बदनवार-सा,³⁵² महाकापालिक के पिये हुए पान पात्र की तरह,³⁵³ कपूर-सा हिमाशु,³⁵⁴ उत्तरीय समान,³⁵⁵ खुले किवाड़ सदृश,³⁵⁶ सिंहद्वार है खुला दीन के मुख सदृश,³⁵⁷ दूध फेननिभ,³⁵⁸ विस्मृति का नीला परदा,³⁵⁹ वेतनमुक्त पुजारी-सा,³⁶⁰ रिक्त चषक-सा चद्र,³⁶¹ सरसो के पीले कागज पर,³⁶² निरुपाय में ऐठ उठी डोरी-सी,³⁶³ जरठ भिखारी-सा,³⁶⁴ लावण्य शैल राई-सा,³⁶⁵ उल्काधारी प्रहरी से,³⁶⁶ भीड़ चींटियों की तरह,³⁶⁷ रूप का कूप,³⁶⁸ प्रेम की अफीम,³⁶⁹ विचारो की चौलत्ती,³⁷⁰ पलको के परदे में³⁷¹ ईर्ष्या की पट्टी,³⁷² महत्वाकांक्षा का प्रदीप्त अग्निकुंड,³⁷³ बिहार बिल,³⁷⁴ कर्म कुलालचक्र³⁷⁵ आदि ।

अन्य विविध क्षेत्रों से लिये गये उपमान प्रेम की दीवाली,³⁷⁶ विजया के आशीर्वाद के समान चादनी,³⁷⁷ करता चारण सदृश प्रचार,³⁷⁸ प्रणव के समान गूजने लगा,³⁷⁹ प्रकाश रूपी शासन-पत्र पर, प्रकृति के हस्ताक्षर के समान बिजली की रेखा,³⁸⁰ अविचार की वन्या,³⁸¹ प्रथम भाषण ज्यो अधरान में,³⁸² भव-बधन से खुलो किवाड़ो,³⁸³ विस्मृति-समाधि,³⁸⁴ प्रेम सुतीर्थ,³⁸⁵ धरा पर झुकी प्रार्थना सदृश,³⁸⁶ गुप्त रहस्य समान,³⁸⁷ मुखरित आभूषण से सुदर करते कलरव बाल-विहग,³⁸⁸ अनुलेपन-सा मधुर स्पर्श था³⁸⁹ आदि ।

प्रसाद के अलंकार-विधान के विशिष्ट तथ्य

अपनी सुविधा के लिए हमने अलंकार के विस्तृत विषय को केवल उपमान-विचार तक ही सीमित कर लिया है, किंतु उपर्युक्त निरूपण से जो तथ्य हमें प्राप्त हो सकते हैं वे इस सीमा में भी अत्यंत महत्वपूर्ण हैं। प्रसाद के उपमानों, अर्थात् उपमान पक्ष में निहित चित्र-खंडों को देखकर प्रथम तथ्य यह प्राप्त होता है कि प्रसाद की ऐंद्रिक सवेदना सूक्ष्म, गहरी और परिपूर्ण है। उसमें पाचों ज्ञानेंद्रियों की सजग चेतना के दर्शन होते हैं। उपमान पक्ष प्रसाद की बिंब-निर्माण की उच्च क्षमता से संपन्न है। अनेक उपमान प्रतीकों की गहरी शक्ति से सयुक्त हैं, उनकी सकेतात्मकता गूढ़ व्यंजनाओं से गर्भित है। दूसरा तथ्य यह प्राप्त होता है कि प्रसाद कोरमकोर कोमल कल्पना और अतींद्रिय भाव-जगत् के ही कवि नहीं हैं, जैसा कि उन पर प्रायः आरोप लगाया जाता है, वे प्रत्यक्ष व व्यावहारिक जीवन व जगत् के अशेष पदार्थों को काव्यायित करके उन्हें नवीन कार्य-सवेदनाओं से परिपूर्ण करने के लिए उत्सुक व प्रयत्नशील हैं। आदर्शलोक और यथार्थलोक को निकट लाकर एक परिपूर्ण जीवन व सृष्टि के निर्माण का जो उपक्रम आज अंतर्राष्ट्रीय धरातल पर सुधी दार्शनिकों के बीच हो रहा है, उसकी काव्यात्मक ध्वनि प्रसाद के इस प्रयत्न के बीच सुनी जा सकती है। उपमानों के द्वारा प्रसाद का विस्तृत जीवन-निरीक्षण और शास्त्र-ज्ञान भी

झलक रहा है। मम्मट ने जिसे 'निपुणता' और राजशेखर ने 'व्युत्पत्ति' कहा है, वह इस उपमान पक्ष के निर्माण में स्पष्ट दिखायी पड़ रही है। सक्षेप में, यह कहा जा सकता है कि प्रसाद कोरी कल्पना को छोड़कर जीवन के निकट आते दिखायी पड़ रहे हैं। यदि प्रसाद की प्रीति अतीन्द्रिय जगत् की नक्षत्रमालिनी निशा-सी है तो वे खुले किवाड़, धनिये की गंध, चिक, रुपया जैसे पदार्थ भी उपमान-रूप में सोत्साह ग्रहण कर सके हैं। इस प्रकार प्रसाद की जीवन-चेतना का पाठ सकीर्ण न होकर अत्यंत विस्तृत दिखायी पड़ता है। इन तथ्यों को ध्यान में रखना इसलिए महत्वपूर्ण है कि प्रसाद जैसे जीवनवादी कलाकार को अनेक विचारक मुख्य स्वप्न, विस्मृति व पलायन के कवि ही मानते रहे हैं। कवि के उपमान पक्ष का विकासात्मक अध्ययन करने पर हम प्रसाद में साहित्योपयोगी यथार्थ³⁹⁰ का सच्चा प्रेम देखने से नहीं चूक सकते।

छंद-विधान

छंद स्वरूप व भेद

वस्तु की मूल प्रकृति के भेद से वस्तु-निवेदन की दो चिर प्रतिष्ठित पद्धतियाँ हैं—गद्य और पद्य। विचार और भाव के परिमाण व वेग के तारतम्य से गद्य या पद्य की विधा अपनायी जाती है। शुद्ध या आदर्श गद्य प्रायः शब्द की अभिधा शक्ति के सहारे, व्याकरण के नियमों के कठोर अनुशासन में रहकर, रजन व रोचकता के उपकरणों से न्यूनातिन्यून सबंध रखकर, तथ्य व तर्क को अधिकाधिक प्रश्रय देते हुए निर्मित होता है। ज्यों-ज्यों सगीत कल्पना व ध्वनि के उपकरण गद्य में बढ़ते जाते हैं, त्यों-त्यों गद्य अपना प्रकृत रूप छोड़कर वक्रता का पथ पकड़ता जाता है। इस प्रकार एक ही कथ्य, गद्य और पद्य के भेद से, विभिन्न रूपों और शैलियों में विन्यस्त हो सकता है। वर्ण्य विषय की प्रकृति, ऋचि-स्वभाव व रचना का लक्ष्य—गद्य और पद्य के गृहीत स्वरूप का नियंत्रण करते हैं।

पद्य-रचना की भी दो प्रतिष्ठित शैलियाँ हैं—तुकात व अतुकात। तुकात छंद में पद्य के सम या विषम चरणों में, या स्वच्छंद छंद में सम-विषम आकार की पक्तियों के द्वारा वाछित प्रभाव उत्पन्न करने की दृष्टि से तुक का विधान अनिवार्य रूप में रहता है, किंतु अतुकात छंद में पद्य के सम या विषम आकार की पक्तियों में तुक का विधान नहीं रहता। तुकात और अतुकात—दोनों ही प्रकार के छंदों में सगीत-तत्त्व लय का सहज समावेश होता है, किंतु अतुकात छंद में तुक-रहितता की क्षति-पूर्ति लय की रजनकारी व्यवस्था के द्वारा विशेष रूप से की जाती है। सम तुकात-छंदों में मात्राओं व अक्षरों की सख्या, पक्ति के आकार-प्रकार में एक नियमितता उत्पन्न करती है जो अतुकात छंदों में प्रायः नहीं होती। मुक्त या अतुकात छंदों में भावों का प्रवाह, वेग व आरोह-अवरोह ही पक्ति की लघुता-दीर्घता व यति-विराम आदि का नियमन करते हैं।

तुकात व अतुकात छंदों के पक्ष-विपक्ष में एक सुदीर्घ तर्क-शृंखला है जिसे यहाँ प्रस्तुत करना अप्रासंगिक है। हम यहाँ इतना ही कहना चाहेंगे कि यदि नियमित विन्यास गणितीय व्यवस्था या स्थापत्य का भी जीवन में एक सौंदर्य है, तो प्राकृतिक जीवन-रस से परिपूर्ण, अपने

स्वरूप का आप निर्माण करती हुई स्वच्छद-मृदुल वन-वल्लरी का भी। यदि संगीत के तत्त्व का समुचित परिमाण में व रूपों में विनियोग हो और काव्य के अतरंग उपकरणों—अनुभूति, कल्पना व ध्वनि का प्रभावशाली रूपों में विन्यास हो तो दोनों ही शैलियाँ अपने-अपने स्थान पर महत्त्वपूर्ण जान पड़ेगी। केवल व्यवस्था के जड नियम की पूर्ति या पाद-पूर्ति के लिए ही भद्दी भर्ती के विराम-चिह्न, पद, वाक्य, वाक्यांश आदि का प्रयोग हो तो यह भाव-जगत् का मिथ्याचरण ही है, उधर केवल कवि-प्रकृति की प्रगल्भता या अबाध उच्छ्वलता की तुष्टि के लिए मुक्त छंद, भाव के प्रति सच्चे न रह सकने का एक छद्म आचरण मात्र हो तो यह भी मिथ्याचरण है। सहज व सच्चे भाव अपनी प्रभावशालिनी अभिव्यक्ति के लिए जो भी साचा ग्रहण करे, वही सम्मान्य है या होना चाहिए। छंद-विधान काव्य में संगीत-तत्त्व के समावेश का एक विधान मात्र है। काव्यगत भाव ही मुख्य है, संगीत नहीं। संगीत-तत्त्व सहायक मात्र है, काव्य का स्थानापन्न नहीं।

प्रसाद के तुकात व अतुकात (मुक्त) छंद

यद्यपि प्रसाद ने अतुकात मुक्त छंदों के प्रति भी आकर्षण दिखाया है, किंतु उनकी अधिकांश काव्य-रचना तुकात (शास्त्रीय या स्वच्छद प्रतिभा से नवाविष्कृत) छंदों में ही है। 'चित्राधार' व 'कानन-कुसुम' की रचनाओं से लेकर 'कामायनी' तक यह, कुछ विशिष्ट अपवादों को छोड़कर देखा जा सकता है। प्रसाद जी का अन्यत लोकप्रिय दीर्घ प्रगीत 'आँसू' एक ऐसे छंद में रचा गया है, जो अपनी कसावट, प्रवाह, प्राजलता और भावानुरूप बाह्याकृति की दृष्टि से अपने युग का बेजोड़ छंद समझा गया है। छंद-रचना की दृष्टि से 'झरना' और 'लहर' की अधिकांश कविताएँ भी उल्लेखनीय हैं। दोनों रचनाओं में प्रायः सर्वत्र कवि की छंद-विषयक नवाविष्कार-बुद्धि द्रष्टव्य है। अनेक छंदों का प्राचीन छंदों के चरणों की जोड़-तोड़ से निर्माण हुआ है। कई छंद तो ऐसे हैं जिनका सभवतः अभी नामकरण भी नहीं हुआ हो। इस जोड़-तोड़ से प्रसूत नवीन छंदों में कथ्य को विशेष प्रभावशालिता के साथ प्रस्तुत करने की गहरी क्षमता उत्पन्न हो गयी है। ध्यान देने की बात यह है कि संस्कृत के वर्णवृत्त प्रायः अब छूट गये हैं। नूतन छंद-आविष्कार-बुद्धि व छंदों का वैविध्य इन समग्रों की एक मुख्य विशेषता है।

महाकाव्य 'कामायनी' के छंदों के संबंध में भी कुछ कहना है। महाकाव्य का धरातल विराट, उसका 'कार्य' महत्, उसकी घटनाएँ ('कामायनी' में स्थूल जगत् की भौतिक घटनाएँ उतनी नहीं हैं) सूक्ष्म व मानसिक तथा उसका स्वर (टोन) उदात्त होता है। अतः ऐसे ही छंदों का प्रयोग वांछित होता है जो इस दायित्व का गरिमा के साथ वहन व निर्वाह कर सकें। महाकाव्य एक महाप्राण कवि की सृष्टि होती है। अतः छंदों में भी एक पुष्टता, अभ्यासगत परिष्कार व आभिजात्य होता है। 'कामायनी' के 15 सर्गों में लगभग एक दर्जन छंदों का बड़ा प्रौढ़ विधान किया गया है—यथा, वीर या आल्हा (चिंता व आशा सर्ग), शृंगार (श्रद्धा सर्ग), पदपादाकुलक (काम, लज्जा, ईर्ष्या व दर्शन सर्ग), रूपमाला या मदन (वासना सर्ग), सार या ललित (कर्म सर्ग), ताटक (स्वप्न व निर्वेद सर्ग), रोला या काव्य (संघर्ष सर्ग), सखी (आनंद) आदि छंदों के कवि ने यथास्थान पद्धति, कुकुम, चौपाई, गीति आदि छंदों के मिश्रण से अनेक सर्गों में—विशेषतः चिंता, कर्म, ईर्ष्या सर्गों में—छंद-गीत की एकधृष्टता के परिहार के लिए,

कर्ण-सुखद लय-परिवर्तन के कलापूर्ण सूक्ष्म-अदृश्य सगुणन से, नवीन योजनाएँ प्रस्तुत की हैं।

विशेष ध्यान देने की बात यह है कि वासना सर्ग, सधर्ष सर्ग व आनन्द सर्ग को छोड़कर सभी सर्गों में प्रथम चरण अनिवार्यतः 16 मात्राओं का है, और आशा, काम, लज्जा, ईर्ष्या, दर्शन व रहस्य सर्गों में तो प्रत्येक चरण प्रायः अविकल रूप से ही 16 मात्राओं का है। 16 मात्राओं के उच्चारणकाल में प्राणवायु का जितना व्यय होता है, उसका निश्चय ही अभिव्यक्त भाव की आंतरिक प्रकृति व स्फूर्ति के साथ गहरा सबंध होना चाहिए। 16 मात्राओं के छंद में, उसी मात्रा-सीमा में, विविध भगिमाय भावों को कौशलपूर्वक अभिव्यक्त करते हुए, भावाभिव्यक्ति में कवि ने जो विशेष रुचि-वैचित्र्य प्रदर्शित किया है वह प्राण विज्ञान व मनोविज्ञान की दृष्टि से अध्ययन का एक रोचक विषय है। शोध के द्वारा कवि की मूल प्रकृति—शक्ति, आनन्द और करुणा के तत्त्वों से निर्मित—का अवश्य इस तथ्य से कोई घनिष्ठ संबंध बैठाया जा सकता है।

अतुकात प्रसाद ने अतुकात या भिन्न-तुकात छंदों का प्रयोग सन् 1913 से आरम्भ किया जो 'लहर' के युग तक चलता रहा। स्पष्ट है कि वर्षों तक प्रसाद इस प्रकार के छंदों की काव्योपयोगिता या शक्ति के प्रति आश्वस्त रहे होंगे और फलतः निरंतर तत्संबन्धी प्रयोग करते रहे होंगे। यह तथ्य मुक्त छंद के प्रति उनकी निष्ठा का प्रतीक है।

प्रसाद के अतुकात छंद दो प्रकार के हैं—(1) अतुकात सममात्रिक छंद, जिनमें पक्तियों की लंबाई समान रहती है—जैसे, 'प्रेम-पथिक' व 'करुणालय' में, तथा (2) अतुकात विषम-मात्रिक छंद, जैसे 'लहर' की अंतिम तीन रचनाएँ, जिनमें रचना की पंक्तियाँ भावों की प्रकृत शक्ति या स्फूर्ति के अनुरूप कटाव-छटाव लेकर आकार में छोटी या बड़ी रहती हैं। हमें यह कहने में तनिक भी सकोच नहीं है कि प्रसाद के अतुकात छंद, लय, प्रवाह व भावानुरूप आरोह-अवरोह की दृष्टि से बहुत सफल उतरे हैं। 'अरिल्ल' छंद में लिखित 'करुणालय' तथा 'महाराणा का महत्त्व' में, अथवा 30 मात्राओं के 'ताटक' छंद में लिखित 'प्रेम-पथिक' में तो कोई विशेष कठिनाई नहीं, क्योंकि छंद की मात्राओं की नियत संख्या व प्रवाह कवि से बलात् नियमानुसार रचना करवा लेते हैं, पर जहाँ इस प्रकार का पूर्व-निर्धारित कोई बंधन नहीं है (अर्थात् स्वच्छंद छंद में) और भाव-वेग को ही सब कुछ नियंत्रण करना पड़ता है, वहाँ अनेक प्रकार के शब्द-प्रयोगगत आकर्षण या लोभ अभिव्यक्ति के गठन में व्यवधान-विक्षेप उपस्थित कर कवि के भाषा-संयम की कड़ी परीक्षा लेते हैं। अतः अतुकात छंद में सफलतापूर्वक रचना करना अधिक कठिन कहा जा सकता है। भावों का प्रकृति तथा वेग, तप्त भाव-द्रव का सटीक साँचों में ढलाव और लय का अव्याहत निर्वाह—सब एक उच्चकोटि के कलाभ्यास व संयम की अपेक्षा रखते हैं।

प्रसाद का अधिकांश काव्य छंदोबद्ध और तुकात है। किंतु 'कानन-कुसुम' केवल प्रथम प्रभात, मर्मकथा, निशीथ नदी, गंगा सागर, भाव सागर, मिल जाओ गले, भरत, शिल्प सौंदर्य, वीर बालक, श्रीकृष्ण जयंती नामक कविताएँ, 'करुणालय', 'प्रेम-पथिक', 'महाराणा का महत्त्व', 'झरना' (केवल प्रथम प्रभात, रूप, पावस प्रभात, अर्चना, स्वभाव, प्रत्याशा, स्वप्नलोक, दर्शन, मिलन) तथा लहर (केवल शेरसिंह का शस्त्र-समर्पण, पेशोला की प्रतिध्वनि, प्रलय की छाया) आदि कृतियाँ अतुकात या भिन्न-तुकात रचना की दृष्टि से भी विचारणीय हैं।

'कानन-कुसुम' की कविताएँ छंदोबद्ध व अतुकात या भिन्न-तुकात, दोनों ही प्रकार की

है। 'गीति नाट्य के ढग पर लिखा गया दृश्य नाट्य 'करुणालय' तुकातविहीन मात्रिक छंद में है, जिसमें वाक्य की आवश्यकता के अनुसार पंक्ति के अंत में, या कहीं बीच में भी, विराम-चिह्न दिया गया है। यह छंद संस्कृत के कुलक, अग्नेजी के ब्लैक वर्स, बंगला के अमित्राक्षर छंद के ढग का है।³⁹¹ — "मात्रिक वृत्तो में उसका प्रयोग तथा भावो और वाक्यो की—चरणों के बंधन में न पड़कर—स्वतंत्र गीत, आरंभ और अवसान—प्रसाद जी की ही सृष्टि है। वृत्तो में ऐसी स्वतंत्रता पाकर भाषा में एक विलक्षण प्रवाह और रस आ जाता है, जो बहुत ही आनंददायक होता है। प्रस्तुत पुस्तक इसका प्रमाण है।" 'करुणालय' 21 मात्राओं वाले छंद में रचित है।³⁹² 'प्रेम-पथिक' छंदोबद्ध भिन्न-तुकात रचना है जिसकी प्रत्येक पंक्ति 30 मात्राओं की है। 'महाराणा का महत्त्व' भी एक भिन्न तुकात या तुकातविहीन रचना है जो वही 21 मात्राओं वाले छंद में है जो 'अरिल्ल'³⁹³ कहा गया है। 'वर्ण-विन्यास का प्रवाह और श्रुति के अनुकूल गति' इस छंद की विशेषता है।³⁹⁴

यद्यपि तुकातविहीन अधिकांश कविताएँ या रचनाएँ 21 मात्राओं वाले छंद में ही मिलती हैं, किंतु अन्य छंदों का भी व्यवहार हुआ है। 'प्रेम-पथिक' में 30 मात्राओं वाले³⁹⁵ छंद का प्रयोग हुआ है, यह ऊपर कहा जा चुका है। 'कानन-कुसुम' की 'निशीथ नदी' नामक कविता 24 मात्राओं की है, 'गंगासागर' नामक कविता वर्णिक छंद में है, तथा 'झरना' की 'मिलन' कविता 19 मात्राओं में है। 'लहर' की अंतिम तीन कविताएँ मुक्त छंद में व अतुकात हैं, पंक्तियों की लंबाई भाव के आरोह-अवरोह के अनुसार अपना आकार ग्रहण करती हैं। जहाँ 'प्रलय की छाया' में 'रूप यह।' जैसी लघु पंक्ति है, वहाँ 'सती के पवित्र आत्मगौरव की पुण्य गाथा' भी है।

मुक्त छंद अथवा भिन्न तुकात या अतुकात कविताओं के संबंध में इतना जान लेने पर दो-तीन तथ्य सामने आते हैं—(1) प्रसाद परंपरा से आगे बढ़कर हार्दिक भाव से नये-नये छंदों का प्रयोग करने के भी पक्षपाती थे। उनका यह उत्साह, उनकी रचनाओं को देखते हुए कहा जा सकता है कि जीवनपर्यंत बना रहा। 'कानन-कुसुम' (1912) से 'लहर' (1933) तक। लगभग 21-22 वर्षों तक कवि का मुक्त छंद में या भिन्न तुकात में आस्था बनाये रहना यह व्यक्त करता है कि प्रसाद इस प्रकार की रचना की शक्ति व प्रभाव के प्रति जागरूक थे। दूसरी बात यह है कि हिंदी में 'निराला' को ही नहीं³⁹⁶ प्रसाद को भी मुक्त छंद के प्रवर्तन व प्रसार-प्रचार का यह श्रेय मिलना चाहिए। तीसरा यह कि अनुभूति पक्ष ही नहीं (प्रसाद अनुभूति को ही प्रमुखता देते हैं) कला-पक्ष के प्रति भी कवि प्रसाद आरंभ से ही पर्याप्त जागरूक रहे।

प्रसाद द्वारा प्रयुक्त छंदों का वैविध्य

प्रसाद की छंद-चेतना सजग और व्यापक है। उन्होंने विविध स्रोतों से छंद लेकर उनका अपने काव्य में समावेश किया है। यथा—

संस्कृत संस्कृत के वर्णवृत्त या छंद वर्णों या मात्राओं की अपनी नियमित व्यवस्था से उत्पन्न स्वच्छता, सुषमा, गति और प्रभावशीलता के कारण अत्यंत प्रसिद्ध है। अपने विकास के आरंभिक युग में प्रसाद जी हिंदी के प्राचीन व नवीन मात्रिक छंदों के साथ ही संस्कृत के वर्णवृत्तों के प्रति भी आकृष्ट दिखायी पड़ते हैं। द्रुतविलंबित,³⁹⁷ रूपमाला,³⁹⁸ मालिनी,³⁹⁹ वशास्थ,⁴⁰⁰ तोटक,⁴⁰¹ मोतियदाम,⁴⁰² वसंततिलका⁴⁰³ आदि प्रसिद्ध वर्णवृत्तों का उन्होंने प्रयोग किया है। 'अयोध्या का उद्धार' (चित्राधार) नामक कविता में संस्कृत के प्रियम्बदा,

सुदरी व मालिनी तथा हिदी के अनेक अन्य छंदों का एक साथ व्यवहार हुआ है।

बगला बगला में प्रयुक्त छंदो की ओर भी प्रसाद का ध्यान गया। हिदी में बगला का 'पयार छद' बहुत पहले ही भारतेन्दु ने प्रयुक्त किया था। प्रसाद ने 'सध्या तारा',⁴⁰⁴ 'वर्षा' में नदी कूल⁴⁰⁵ नामक कविताएँ क्रमशः पयार व त्रिपदी छद में लिखी हैं।⁴⁰⁵ 'रसाल'⁴⁰⁶ नामक कविता ('समीरन मद-मद चलि अनुकूल' की गति वाली) भी मभवत बगला के छंदों से प्रेरित है।

अग्रेजी अग्रेजी की चतुर्दशपदियाँ बहुत प्रसिद्ध हैं। शेक्सपियर, वर्ड्सवर्थ व कीट्स की कला 'सानेट' के माध्यम से अत्यंत सफलतापूर्वक व्यक्त हुई है। प्रसाद ने इस ओर भी अपनी दृष्टि डाली और चतुर्दशपदियों के प्रयोग किये। 'रमणी हृदय'⁴⁰⁷ 'खोलो द्वार'⁴⁰⁸ व 'स्वभाव'⁴⁰⁹ प्रसाद की प्रसिद्ध चतुर्दशपदियाँ हैं।

उर्दू उर्दू के छंदों में बड़ी रवानी व जीवतता होती है। हिदी के छद-भङ्गार को समृद्ध करने के लिए प्रसाद ने उर्दू छंदों का भी प्रयोग किया। उन्होंने 'गजल' की शैली पर 'भूल' नाम की कविता बहुत पहले लिखी।⁴¹⁰ प्रभो, मंदिर, महाक्रीडा, सरोज, पतिपतावन, मोहन आदि कविताएँ भी उर्दू के छंद-विधान से प्रेरित जान पड़ती हैं।⁴¹¹

हिदी के प्राचीन छंदों को भी प्रसाद ने प्रयुक्त किया है। दोहा,⁴¹² सोरठा,⁴¹³ छप्पय,⁴¹⁴ सवैया,⁴¹⁵ कवित्त,⁴¹⁶ बरवै,⁴¹⁷ चौपाई,⁴¹⁸ अरिल्ल,⁴¹⁹ ताटक,⁴²⁰ गीतिका,⁴²¹ हरिगीतिका,⁴²² ललित,⁴²³ वीर,⁴²⁴ रोला,⁴²⁵ उल्लाला,⁴²⁶ पद्धटिका, पद्धरि, प्रज्वलय, या मौलिक,⁴²⁷ दिग्पाल,⁴²⁸ ग्रथि,⁴²⁹ लावनी या राधिका,⁴³⁰ तोमर⁴³¹ आदि प्रसिद्ध छंदों का व्यवहार अनेक रचनाओं में देखा जाता है।

प्रसाद का छद-चयन-कौशल

छद का चयन एक गहरे कवि-कौशल की अपेक्षा रखता है। छद काव्य-पुरुष की गति और चाल है। हमारी चाल प्रायः हमारे आंतरिक भावों की गति के अनुरूप ही होती है—शोक में शिथिल, उल्लास में निश्चित व थिरकनमयी आदि। काव्य के छंदों की गति का नियंत्रण भी तद्गत भाव ही करते हैं। भाव की प्रकृति के अनुसार ही छद की गति सुस्निग्ध, गरिमामयी, सभ्रात, लब्ध, बोझिली, उन्मुक्त, हल्की या बेफिक्री से भरी, आदोलनमयी, तेज, फुर्तीली एवं झटकेदार होती है।⁴³² छंदों के रूप-निर्धारण में भाव की आंतरिक पहचान की अनिवार्य आवश्यकता है, अन्यथा भाव व गति में तालमेल न रहने से छद अपना प्रभाव खो बैठेगा। प्रसाद ने इस दिशा में सुंदर कल्पना व भावुकता का परिचय दिया है। उदाहरणार्थ

- 1 दिग्दाहों के धूम उठे या जलधर उठे क्षितिज तट के
सघन गगन में भीम प्रकम्पन झंझा के चलते झटके।⁴³³
- 2 कौन तुम ससृति जलनिधि तीर, तरंगों से फेकी मणि एक,
कर रहे निर्जन का चुपचाप, प्रभा की धारा से अभिषेक।⁴³⁴
- 3 इस रजनी में कहा भटकती जाओगी तुम बोलो तो,
बैठो आज अधिक चंचल हूँ व्यथा गाऊँ निज खोलो तो।⁴³⁵

4 समरस थे जड या चेतन, सुदर साकार बना था,
चेतनता एक विलसी, आनंद अखंड घना था।⁴³⁶

5 जलता है यह जीवन-पतंग।
जब पल भर का है मिलना,
फिर चिर वियोग में झिलना,
एक ही प्रातः है खिलना,
फिर सूख धूल में मिलना,
तब क्यों चटकीला सुमन-रंग? ⁴³⁷

6 अरे कहीं देखा है तुमने?
मुझे प्यार करने वाले को?
मेरी आँखों में आकर फिर
आसू बन ढरने वाले को? ⁴³⁸

प्रथम उदाहरण में छंद की द्रुत गति प्रलयकालीन दृश्य की प्रचंडता-भयावहता व फलक की विराटता को साकार कर देती है। महाप्राण ऊष्म वर्ण (ह, घ, क्ष, झ, भ, ध) 'र' कार, सयुक्ताक्षर (प्र, क्ष), परुष वर्ण (ट, ठ), पचम या अनुनासिक वर्ण (जैसे, 'प्रकपन', 'झझा' में), अंतिम दीर्घ वर्ण—ये सब मिलकर छंद की गति को मूल भावानुरूप बना देते हैं। दूसरे उदाहरण में श्रद्धा का चरित्रगत धैर्य व गरिमा, छंद की गति में भी एक शालीन गरिमा उत्पन्न कर रही है। चरणात का लघु वर्ण श्रद्धा की शांत गरिमा को व्यक्त कर रहा है। तीसरे छंद की सरल स्निग्ध पदावली चरणात के गुरु वर्णों से अन्वित होकर एक असहाय करुण विकलता व सहानुभूति के वातावरण का सृजन कर रही है। चौथे उदाहरण में अविकल व विश्रान्त आत्मा की स्वस्थता, निश्चितता व पूर्णता का छंद की गति से ही आंतर ध्वनन होता है। पाचवें छंद में, इसके विपरीत, दीर्घ मात्रा वाली लघु-लघु पक्तियाँ शोकाकुल मन की उथल-पुथल व पश्चात्ताप की गाढ़ी छाया को मूर्तिमान कर रही हैं। अंतिम उदाहरण में दीर्घ वर्ण बहुला लंबी पक्ति, अंतिम गुरु वर्णों से युक्त हो प्यार की कातर स्वरमयी पुकार वाले असहाय याचक के नैराश्य व क्लान्ति को पूर्णतया प्रकट कर रही है। इसी प्रकार, अनेक स्थलों पर भावानुरूप छंद-चयन का कौशल देखा जा सकता है।

अभिव्यजना के सूक्ष्म प्रसाधन

अभिव्यजना का अर्थ

सामान्यतः 'अभिव्यक्ति' सत्ता के बाह्य प्रकाशन की व्यापकतम सज्ञा है। साहित्य में यह व्यापकता भाषा, अलंकार और छंद, जिसे हम क्रमशः काव्य की वेशभूषा, सज्जा-सामग्री और गति (चाल) कह सकते हैं, की समग्र सीमाओं को घेरे हुए है। इस प्रकरण के ऊपर के स्तंभों के अंतर्गत इनका वर्णन हो ही चुका है। किंतु इन उपकरणों के अतिरिक्त, पर इनसे घनिष्ठतम

रूप से सबद्ध, कुछ अन्य प्रसाधन-सामग्रिया (जैसे, ध्वनि, रीति-गुण-वक्रोक्ति आदि, जो काव्य-व्यक्ति की रीति-नीति, शील-सौजन्य, स्थिति आदि सूक्ष्म आत्मप्रकाशक तत्त्व हैं) और भी है जिन्हे हम 'अभिव्यजना' के अंतर्गत रख सकते हैं। सामान्यतः अभिव्यजना शब्द की व्युत्पत्ति, 'अभि' उपसर्गपूर्वक, 'व्यज्' धातु मे 'अनट्' प्रत्ययोपरात 'टाप्' के योग से है, परंतु साहित्यिक दृष्टि से 'अभिव्यजना' शब्द 'अभि' ('किसी की ओर गमन' अर्थ का वाचक) तथा 'वि' ('विशेष' अर्थात् विशुद्ध या निर्मल अर्थ का वाचक) उपसर्गपूर्वक 'अजन' (नेत्र को निर्मल, स्वच्छ व ज्योतिवान् बनाने वाला द्रव्य-विशेष, और अजना—अर्थात् अजन करने की क्रिया या पद्धति) शब्द से बना हुआ जान पड़ता है, जिसका साहित्य के परिवेश मे यह अर्थ किया जा सकता है—वह प्रक्रिया या व्यापार-विशेष जिसके द्वारा कवि अथवा लेखक अपनी कला-कुशलता से अपनी विवक्षित या वर्णित वस्तु के प्रति पाठक या श्रोता के मनश्चक्षुओं को ध्वनि, रीति, गुण, वक्रोक्ति, औचित्य आदि सामग्रियों के मेल से ऐसा निर्मल बना दे कि जिससे वर्णित पदार्थ अपनी पूर्ण कला में उनके समक्ष खिल उठे। तात्पर्य यह है कि जब तक अभिव्यजना के सूक्ष्म प्रसाधनों का कौशलपूर्वक प्रयोग न हो, तब तक वस्तु का मार्मिक व पूर्ण अतःसाक्षात्कार संभव नहीं है। साथ ही यह भी स्पष्ट है कि अभिव्यजना साधन मात्र है, वास्तविक वस्तु तो मूल नेत्र-ज्योति या आत्म-ज्योति ही है, यदि वह बुझ गयी तो मनो अजन भी क्या कर लेगा।

'अभिव्यजना' के इस स्वरूप और सीमा से परिचित होकर अब हम अभिव्यजना के अवयवों की संक्षिप्त तात्त्विक विवेचना करते हुए प्रसाद-साहित्य में अभिव्यजना के सौंदर्य पर दृष्टिपात करेंगे।

ध्वनि (लक्षणा सहित)

'रस' काव्य की आत्मा है। रस का कथन नहीं होता, वह ध्वनित होता है। तात्पर्य यह कि ध्वनि और रस—दोनों परस्पर पर्याय नहीं हैं। ध्वनि वस्तुतः साधन है, प्रक्रिया है। ध्वनि के भेदो—रस ध्वनि, वस्तु ध्वनि, अलंकार ध्वनि—को देखने पर जान पड़ता है कि रस गौण है और ध्वनि प्रमुख। किंतु विचार करने पर रस ही तत्त्व ठहरता है, ध्वनि नहीं। आचार्य गुलाबरायजी ने ठीक ही कहा है कि "रस यदि काव्य की आत्मा है तो ध्वनि काव्य-शरीर को बल देने वाली प्राणशक्ति अवश्य है।"⁴³⁹ आचार्य वाजपेयीजी ने 'निराला'-काव्य के विवेचन के प्रसंग में आलोचकों को स्पष्ट शब्दों में सावधान किया है कि "प्राचीन शास्त्र कहते हैं कि ध्वनिमूलक काव्य श्रेष्ठ है, पर इस आग्रह को हम हृद के बाहर लिए जा रहे हैं। नवीन काव्य जिस नैसर्गिक अदम्यता को लेकर आया है, उसमें यह संभव नहीं कि वह परंपरा-प्राप्त ध्वन्यात्मकता का ही अनुसरण करता चले। यह ध्वनि और अभिधा काव्य-वस्तु के भेद नहीं हैं, केवल व्यक्त करने की प्रणाली के भेद हैं। हमें प्रत्येक प्रणाली को प्रश्रय देना चाहिए न कि किसी एक को। व्यजना की प्रणाली में यदि कुछ विशेषता है तो यही कि उसमें काव्य को मूर्त आधार अधिक प्राप्त होता है। व्यजना के अतिशय से काव्य-चातुरी बढ़ती है, जो प्रत्येक अवसर पर अभीष्ट नहीं कही जा सकती और सबसे बड़ी बात तो यह है कि ये अभिव्यक्ति की प्रणालिया मात्र हैं, जो काव्यवस्तु को देखते हुए छोटी चीज हैं।"⁴⁴⁰ आचार्यजी ने ध्वनि के महत्त्व को युगोचित अनुपातों में अवस्थित करने का श्लाघ्य प्रयत्न किया है, स्पष्ट ही गद्य,

विज्ञान और चितन के युग में सब साहित्यिक कर्म ध्वनि की शैली से सभव नहीं। ध्वनि के प्रति अत्यधिक आग्रह रस के निर्विवाद महत्त्व का भी अनावश्यक अपकर्ष करता है, अतः रस के सदर्थ में ध्वनि की मर्यादा बाधना आवश्यक है। प्रसाद जी भी अभिनवगुप्त के साक्ष्य पर ध्वनि की अपेक्षा रस को ही अधिक महत्त्व देते हैं। अभिनवगुप्त ने स्पष्ट ही रस को सर्वोपरि स्थान दिया है।⁴⁴¹ डॉ० नगेन्द्र भी ध्वनि की अपेक्षा रस को ही स्पष्टतः ऊँची वस्तु मानते हैं।⁴⁴² इस प्रकार, सैद्धांतिक विवेचना में ध्वनि का अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान है, किंतु वह रस का पर्याय कदापि नहीं है, जो प्रायः भ्रमवश समझ लिया जाता है। सामयिक परिस्थितियों में ध्वनि-सिद्धांत का मूल्य, ध्वनि की स्वाभाविक सीमाओं के साथ आज नवीन ढंग से समझने का प्रयत्न किया जा रहा है, जो साहित्य के विकास की दृष्टि से एक स्वस्थ लक्षण है।⁴⁴³

ध्वनि के दो भेद हैं—अभिधामूला ध्वनि और लक्षणामूला ध्वनि। आगे, अभिधामूला ध्वनि के भी दो भेद हैं—असलक्ष्य क्रमव्यग्य ध्वनि और सलक्ष्य क्रमव्यग्य ध्वनि। भाव और रस में पहली ध्वनि होती है और वस्तु तथा अलंकार में दूसरी। लक्षणामूला ध्वनि के भी दो भेद हैं—अर्थांतर सङ्क्रमितवाच्य ध्वनि और अत्यंत तिरस्कृतवाच्य ध्वनि। अर्थांतर सङ्क्रमितवाच्य ध्वनि का आधार उपादान लक्षणा, (जिसमें लक्ष्यार्थ अपने मुख्यार्थ का साथ नहीं छोड़ता—अजहत् स्वार्थलक्षणा) और अत्यंत तिरस्कृतवाच्य ध्वनि का आधार लक्षण-लक्षणा (जिसमें लक्ष्यार्थ अपने मुख्यार्थ का साथ छोड़ देता है, इतना ही नहीं विपरीत अर्थ भी देने लगता है—जहत्स्वार्थ लक्षणा) या विपरीत लक्षणा है। आगे, गूढ और अगूढ ध्वनि के अतर्गत ध्वनि के विषय में और विस्तृत प्रपञ्च मिलता है। ध्वनि का विस्तार वर्ण से लेकर प्रबन्ध तक व्याप्त रहता है।

ध्वनि के साथ लक्षणा का घनिष्ठ संबंध है और छायावाद की लाक्षणिक मूर्तिमत्ता भी प्रसिद्ध है। अतः विषय-पूर्णता की दृष्टि से, लक्षणा पर भी स्वतंत्र व सक्षिप्त विचार उपादेय होगा।

प्रतिभावान् कवि जीवन के स्थूल या सतही रूपों, व्यापारों व परिस्थितियों के आवरण को भेदकर मानव-मन व जीवन के सूक्ष्म सत्त्यों में प्रविष्ट हो अपनी वास्तविक भावुकता व क्रांतदर्शिता को प्रकट करता है। उसे चराचर के साथ अपना व्यक्तिगत जीवत संबंध स्थापित करना पड़ता है। चेतन से तो चेतन का-सा व्यवहार करने से विशेषता ही क्या? वह तो कल्पना के बल से जड़ से भी चेतनवत् व्यवहार करता है और सूक्ष्म भावों और स्थितियों का भी इस प्रकार साक्षात्कार करता है मानो प्रत्यक्ष वास्तविक जीवन में ही व्यवहार हो रहा हो। यह सब कार्य सूक्ष्म कल्पना की अलौकिक शक्ति के द्वारा संपन्न होता है। मानवीकरण और प्रकृति पर चेतना के आरोप की आधुनिक छायावादी कला 'लक्षणा' के अतर्गत ही है।

लक्षणा का क्षेत्र कल्पना और मानवीकरण का क्षेत्र है जो अत्यंत विशाल है। लक्षणा का लक्षण ही है मुख्यार्थ का बाध, मुख्यार्थ का लक्ष्यार्थ से संबंध और रूढ़ि अथवा प्रयोजन। इससे यह स्पष्ट है कि कवि स्थूल सत्त्यों या तथ्यों से परे जाकर, किंतु यथार्थ से बिल्कुल संबंध न तोड़कर जब किसी गूढ़ तथ्य को व्यंजित करता है तभी उसके वास्तविक साहित्यकार का रूप प्रकट होता है। कविता ही नहीं (अवश्य ही भावना-कल्पना-प्रधान विधा कविता में ही लक्षणा के लिए निस्सीम क्षेत्र है) सृजनात्मक साहित्य के प्रायः सभी रूपों में तथ्य-कथन से हटकर लक्षणा और ध्वनि के द्वारा ही कोई जीवत व सूक्ष्म सत्य उद्घाटित किया जा सकता

है। इस प्रकार लक्षणा का महत्त्व अत्यधिक है। काव्य में ध्वनि या व्यंग्य ही चमत्कार होता है। लक्षणा और ध्वनि की पद्धति ही साहित्य की अपनी निजी पद्धति है।

साहित्य-शास्त्र में लक्षणा और ध्वनि का अत्यंत सूक्ष्म व जटिल प्रपंच मिलता है जिसका स्थान-सकोच के कारण, स्पर्श करना भी यहा असंगत है। फिर, प्रसाद-साहित्य में इन साहित्य-उपकरणों का सौंदर्य प्रायः सर्वत्र परिव्याप्त है और विद्वानों ने उस पर पर्याप्त विचार कर ही लिया है, अतः केवल विषय-विवेचन-शृंखला के निर्वाहमात्र के लिए ही हम यहा प्रस्तुत विषय पर विचार करेंगे।

शब्द की शक्तियों में 'लक्षणा' का महत्त्वपूर्ण स्थान है। दण्डी द्वारा निर्दिष्ट गुणों में 'समाधि' गुण शब्द की लक्षणा शक्ति ही है। जहा मुख्यार्थ के साथ लक्ष्यार्थ का सबध, मुख्यार्थ का बाध तथा रूढि या प्रयोजन—इन तीनों से मिलकर कारण-समूह विद्यमान हो वहा लक्षणा होती है। दण्डी ने 'समाधि' गुण की स्थिति वहा मानी है जहा लोकसीमानुरोध (लोक-सीमा में ही रहते हुए, लोक का अतिक्रमण करते हुए नहीं) से एक वस्तु का धर्म अन्यत्र पूर्ण रूप से स्थापित हो।⁴⁴⁴ उपचार से (जो अलंकारों में रूपक है) या सादृश्य सबध से लक्षणा गौणी और सादृश्य सबध के बिना किंतु अन्य सबधों की उपस्थिति से (जैसे तादर्थ्य, सामीप्य, धार्य-धारक, अगाधिभाव) लक्षणा 'शुद्धा' कहलाती है।

दण्डी ने लक्षणा में निहित शक्ति का प्रसार व गाभीर्य दिखलाते हुए ही कदाचित् 'समाधि' गुण 'काव्यसर्वस्व' कहा है।⁴⁴⁵ दण्डी के पहले भामह ने और बाद में वामन ने (जिन्होंने लक्षणा को 'वक्रोक्ति' नामक अलंकार माना है—'सादृश्या लक्षणा' वक्रोक्तिं।) लक्षणा की शक्ति को स्वीकार किया था।⁴⁴⁶

लक्षणा शक्ति लक्ष्यार्थ का बोध कराकर विरत हो जाती है, पर 'प्रयोजनवती लक्षणा' में लक्ष्यार्थ द्वारा जो प्रयोजन-रूप व्यंग्यार्थ होता है वह लक्षणा शक्ति से प्राप्त न होकर व्यजना शक्ति से ही प्राप्त होता है।⁴⁴⁷ व्यंग्यार्थ के बिना प्रयोजनवती लक्षणा हो ही नहीं सकती। तात्पर्य यह है कि रस-प्राप्ति के लिए लक्षणा ही पर्याप्त नहीं है, लक्षणा से तो लक्ष्यार्थ मात्र प्राप्त होता है, लक्ष्यार्थ में प्रयोजन रूप जो व्यंग्यार्थ होता है वह व्यजना शक्ति से ही प्राप्त हो सकता है। पर इससे लक्षणा का महत्त्व कम नहीं होता। यों, अधिधामूलक व्यजना में लक्षणा शक्ति या लक्ष्यार्थ की आवश्यकता होती भी नहीं।

प्रयोजनवती लक्षणा के भेदों में से गौणी लक्षणा में तो सादृश्य सबध होता है, किंतु शुद्धा में यह सादृश्य सबध नहीं होता। जान पड़ता है, दण्डी ने 'समाधि' गुण पर विचार करते हुए, शुद्धा प्रयोजनवती लक्षणा तक अपना विचार नहीं दौड़ाया था, रूपक अलंकार को अपनी योजना में 'समाधि' गुण में समाविष्ट कर दिया था। साध्यवसाना लक्षणा (रूपकातिशयोक्ति) तक भी, जहा आरोप्यमाण (उपमान) का ही कथन होता है, आरोप के विषय का नहीं, दण्डी की दृष्टि नहीं गयी। लक्षणा का यह विस्तार तो आगे मम्मट में ही दिखायी पड़ा।

लक्षणा के मूल दो भेदों—रूढि और प्रयोजनवती—में से प्रयोजनवती ही अधिक महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि यही लक्षणा उस गूढतर व्यंग्य की उत्पादिका है जो सहृदयों को कल्पना से उत्तेजित व रस-मग्न कर देती है। पर कोरी प्रयोजनवती लक्षणा ही हृदय के गूढतर स्तरों को निःशेष रूप से प्रभावित करने की क्षमता नहीं रखती, प्रयोजन में से आगे उत्तरोत्तर सबध से और भी एक या अनेक गूढतर व्यंग्य या व्यंग्य-शृंखला झकृत होती चलती है, वही ध्वनि

का सर्वोच्च सौंदर्य प्रकट होता है। इसीलिए आचार्यों ने निर्भात रूप से ध्वनि को स्वतंत्र काव्य-तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित किया है।

प्रयोजनवती लक्षणा के दो प्रमुख भेद हैं—‘गौणी’ और ‘शुद्धा’। जहां मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ के सबध का आधार सादृश्य (गुण) होता है वहां ‘गौणी’, और जहां सादृश्य के अतिरिक्त कोई अन्य सबध हो वहां शुद्धा लक्षणा होती है।

लक्षणा का एक दूसरा विभाजन है—उपादान लक्षणा और लक्षण-लक्षणा, जो मुख्यार्थ के बनाये रखने अथवा छोड़े देने पर निर्भर करता है। ‘उपादान लक्षणा’ में मुख्यार्थ बना रहता है और अपनी सिद्धि के लिए सबधित वस्तुओं को भी साथ ले आता है। इस लक्षणा को अजहत्स्वार्था (जिसने अपना अर्थ नहीं त्यागा है) भी कहते हैं। इस लक्षणा में भी कोई प्रयोजन रहता है। ‘लक्षण-लक्षणा’, ‘जहत्स्वार्था’ (जिसने अपना अर्थ छोड़ दिया है) कहलाती है क्योंकि इसमें मुख्यार्थ, लक्ष्यार्थ की सिद्धि के लिए अपना अर्थ छोड़ देता है—अपने को समर्पित कर देता है—और कभी-कभी अर्थ (मुख्यार्थ या अभिधार्थ का) बिल्कुल पलट भी जाता है, विपरीत हो जाता है। प्रयोजन इस लक्षणा में भी रहता है।

लक्षणा का एक और प्रकार-भेद उपमेय-उपमान के बीच आरोप के रहने और न रहने पर निर्भर करता है, और वह है—सारोपा व साध्यवसाना। ‘मुख कमल है’—यह लक्षणा है, क्योंकि मुख कमल नहीं हो सकता। इसमें मुख्यार्थ का बाध है, मुख और कमल के बीच सबध भी है, और इस कथन में मुख की कोमलता को व्यजित करना प्रयोजन है। इस लक्षणा में उपमान (कमल) का मुख पर स्पष्ट आरोप किया गया है, अतः यह सारोपा लक्षणा है। किंतु इस उपमेय का कथन न करके मुख के लिए केवल इतना ही कथन हो कि ‘कमल है।’ तो यह साध्यवसाना लक्षणा हुई। इस लक्षणा में कवि-कथन में लाघव, पाठक में कल्पना की तीव्रता, सजगता तथा परंपरागत उपमानों का ज्ञान अभीष्ट होता है, उपमान के उल्लेख मात्र के द्वारा उपमेय के गुण का कलात्मक ध्वनन हो जाता है। लक्षणा प्रकरण की ‘सारोपा’ व ‘साध्यवसाना’ लक्षणा, अलंकार प्रकरण में क्रमशः रूपक व रूपकातिशयोक्ति अलंकार कहलाते हैं। दोनों लक्षणाओं में भी प्रयोजन गर्भित रहते हैं।

(ग) अलंकार पर पहले विचार हो चुका है अतः यहां पुनरावृत्ति अनावश्यक है।

रीति और गुण

‘विशिष्ट पदरचना रीति।’ (वामन)—अर्थात्, विशिष्ट पद-रचना ही रीति है। वृत्ति, प्रवृत्ति, गुण, रीति आदि काव्य-सामग्री का इतिहास भरत से लेकर राजशेखर, विश्वनाथ और जगन्नाथ तक चलता है और परस्पर इतना अन्योन्याश्रित व गुफित है कि उसका पल्लवन भी यहाँ अनुपयुक्त है। हमें तो प्रसाद की पद-रचना पर विचार करना है। पद-रचना का कार्य प्रायः दो दृष्टियों से देखा गया है—(1) रस और गुण के विचार से असंपृक्त केवल स्थूल विनोद या नाद-सौंदर्य मात्र के लिए की गयी पद-रचना, और (2) रस के धर्म-रूप गुणों—प्रसाद, ओज व माधुर्य—से अनुप्राणित पद-रचना। वामन ने जहाँ काव्य की अवयवस्थानीय रीतियों को ही काव्य की आत्मा कह दिया, वहाँ उन्होंने ‘विशेषोगुणात्मा’ भी कहा, जिससे रीतियों को रस के धर्म गुणों से जोड़कर देखने में सहायता मिली। यों, केवल रीति-मात्र को काव्य की आत्मा कहना उचित नहीं कहा जा सकता।

पहले के आचार्य देश या प्रात-भेद से शैलियों का विभाजन (वैदर्भी, गौडी आदि) करके प्रातो की विविध जातीय रुचियों को पद के स्वरूप (समास—बहुल, सरल आदि) का आधार बना बैठे थे, और इस दृष्टि से गौडी को निकृष्टतम और वैदर्भी को उत्कृष्टतम रीति मान बैठे थे। पर यह दृष्टि मूलतः भ्रात थी, क्योंकि काव्य में भावावेग की आवश्यकता के अनुसार सभी रीतियों की आवश्यकता होती है, किसी एक विशेष स्वरूपवाली रीति की ही नहीं। भामह ने इस दृष्टि से स्वच्छ चितन का मार्ग खोला और कहा कि वैदर्भ, गौडीय आदि मार्गों को सकीर्ण दृष्टि से सर्वथा अलग-अलग या स्वतंत्र न मानकर हमें “काव्य के वास्तविक गुणों की ही खोज करनी चाहिए।” अलंकारवत्ता, अग्राम्यत्व, अर्थत्व, न्याय्यत्व, अनाकुलत्व आदि बातें ही काव्य को सत्काव्य बनाती हैं, रीति मात्र का स्थूल विन्यास मात्र नहीं।⁴⁴⁸ इस प्रकार एकांगी दृष्टि का परिहार कर स्वतंत्रचेता भामह ने नये ढंग से रीति-विचारणा का प्रवर्तन किया।

भामह ने कोमलता, प्रसन्नत्व, श्रुतिपेशलत्व आदि गुणों को वैदर्भी रीति से सबद्ध करके शैली में अर्थ पोष, वक्रोक्ति, अर्थत्व, न्याय्यत्व तथा अनाकुलत्व को काव्य का प्रधान साधन बताया है और इन साधनों का क्षेत्र गुण की परिमित सीमा से कहीं अधिक बढकर है, यह निर्दिष्ट किया है।⁴⁴⁹

आचार्य दण्डी ने अलंकार को प्रचलित सीमित अर्थ से निकालकर काव्य के समस्त शोभावर्द्धक या शोभाकर धर्म को ही अलंकार कहा।⁴⁵⁰ प्रत्येक व्यक्ति की शैली भिन्न होती है और उनका सूक्ष्म अंतर गन्ना, दूध, गुड के मिठास के सूक्ष्म अंतर के समान भिन्न होता है।⁴⁵¹ दण्डी ने वैदर्भ मार्ग की सर्वोत्कृष्टता बताते हुए उसके दस गुण—श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, ओज, काति, समाधि—निर्धारित किये, जो वस्तुतः भरत ने काव्य मात्र के सामान्य गुण माने थे। जो हो, दण्डी ने रीति को गुणों से संयुक्त करके भामह की रीति के अंतरंग तत्त्व-विषयक मूल कल्पना को अधिक स्पष्टता और विशदता प्रदान की और रीति को गुण ही नहीं, अलंकार और रस से भी जोड़ा।

दण्डी की दृष्टि में पदों में महाप्राण वर्णों के प्रयोग से उत्पन्न गाढ बधता हो, पद-विन्यास में केवल कोमल व अल्पप्राण अक्षरों के प्रयोग से उत्पन्न शैथिल्य न हो, पद प्रसाद गुणयुक्त हो व स्फुटबध मृदुबध की अपेक्षा मध्यम बध (केवल अल्पप्राण व केवल महाप्राण वर्णों को बचाकर दोनों का सुष्ठु मिश्रण) द्वारा पद-प्रयोग में ‘समता’ हो, शब्द-माधुर्य व अर्थ-माधुर्य का उचित मिश्रण हो, कोमल और परुष वर्णों के मिश्रण से ‘सौकुमार्य’ गुण हो, पदावली विवक्षित अर्थ के सर्वथा उपयुक्त हो—न अधिक, न न्यून, श्लाघनीय विशेषणों के प्रयोग से चमत्कार उत्पन्न करके ‘औदार्य’ गुण की सृष्टि हो, समासयुक्त पदों के प्रयोग से ओज उत्पन्न किया जाये, पद-रचना इस प्रकार की जाये कि लौकिक अर्थ का अतिक्रमण न हो। अस्वाभाविक अत्युक्तियों को बचाकर सत्य की रक्षा की जाये। यही ‘काति’ गुण है। उपचार और लक्षणा के प्रयोग द्वारा वक्रोक्तिपूर्वक एक तडप या चमत्कार उत्पन्न करके अर्थों को रुचिकर बनाना जाये। यही ‘समाधि’ गुण है।

इस प्रकार दण्डी ने वैदर्भ मार्ग के गुणों के विवेचन के व्याज से एक प्रकार से सब काव्य-गुणों को प्रस्तुत कर दिया है। इसमें सदेह नहीं कि इस दृष्टि से दण्डी की पद-रचना स्थूल पद-रचना मात्र न होकर गुण (जो रस के धर्म हैं)—प्रेरित होने से काव्य की आत्मा या अंतरंग की ही साधिका है।

प्रसाद जी अपने प्रिय आनंदवाद के आधार पर भारतीय साहित्य और समालोचना का विश्लेषण करते हुए रीति-सिद्धांत के प्रति कोई विशेष आकर्षण नहीं दिखाते। वे लिखते हैं कि अलंकार मत जिसमें रीति और वक्रोक्ति का भी समावेश था, प्राचीन रसवाद के विरोध में खड़े हुए थे।⁴⁵² स्वभावतः रसवादी और ध्वनिवादी कवि और आचार्य प्रसाद जी स्थूल रीति के उपासक नहीं हैं। दण्डी ने जिन विशिष्ट काव्य-गुणों का उल्लेख किया है वे सब नवीन रुचियों के अनुरूप, प्रायः सर्वत्र देखे जा सकते हैं। प्राचीनों के दस गुणों को आचार्य मम्मट ने केवल तीन गुणों—‘प्रसाद’, ‘ओज’ और ‘माधुर्य’ में समाविष्ट कर लिया। ‘प्रसाद’ गुण संभवतः कुछ कम हो, पर ‘ओज’ और ‘माधुर्य’ से उनका काव्य परिपूर्ण है।

भारतीय रीति-सिद्धांत की परीक्षा करते हुए डॉ. नगेन्द्र लिखते हैं—“रीति-सिद्धांत भारतीय काव्य शास्त्र में अंततः मान्य नहीं हुआ” अपने उग्र रूप में रीतिवाद की नींव इतनी कच्ची है कि वह स्थायी नहीं हो सकता था। देह को महत्त्व देना तो आवश्यक है, परंतु उसे आत्मा या जीवन का मूल आधार ही मान लेना प्रवंचना है।⁴⁵³ रस को शैली का अंग मानने और काव्य के बीस गुणों में से एक गुण ‘कांति’ (और वह भी गौड़ीया का है) में ही रस की सत्ता मानना उचित नहीं।⁴⁵⁴

सब काव्य-सिद्धांतों का ‘ध्वनि’ में समाहार करनेवाले आनंदवर्धन ने रीतिवादी वामन आदि आचार्यों को काव्य-तत्त्व (ध्वनि) की व्याख्या कर सकने में असमर्थ ही बताया।⁴⁵⁵

वक्रोक्ति

‘वक्रोक्ति’ को दो सीमाएं हैं—एक ओर तो वह एक सामान्य शब्दालंकार मात्र है और दूसरी ओर वह आचार्य कुन्तक द्वारा काव्य के प्राणभूत तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित एक व्यापकतम (वस्तु और कला, दोनों को लिये हुए व रस में बद्धमूल) काव्य-सिद्धांत है जिसका साम्राज्य वर्ण-चमत्कार से प्रबंध-कल्पना तक परिव्याप्त है—“वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्।” आचार्य पं. बलदेव उपाध्याय और डॉ. नगेन्द्र ने वक्रोक्ति-सिद्धांत के प्रतिष्ठापक आचार्य कुन्तक की सूक्ष्म मनीषा की भूरि-भूरि प्रशंसा की है। डॉ. नगेन्द्र लिखते हैं—“भारतीय काव्यशास्त्र के इतिहास में ध्वनि के अतिरिक्त इतना व्यवस्थित विधान किसी अन्य काव्य-सिद्धांत का नहीं है और काव्य कला का इतना व्यापक और गहन विवेचन तो ध्वनि-सिद्धांत के अंतर्गत भी नहीं हुआ। वास्तव में कार्य के वस्तुगत सौंदर्य का ऐसा सूक्ष्म विश्लेषण केवल हमारे काव्यशास्त्र में ही नहीं, पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में भी सर्वथा दुर्लभ है।”⁴⁵⁶

वक्रोक्ति-सिद्धांत रस के शासन में कला की समृद्धि का सिद्धांत है। यह सिद्धांत कवि-निष्ठ कल्पना पर आधारित है; ध्वनि-सिद्धांत की तरह सहृदय-निष्ठ नहीं है।⁴⁵⁷ कुन्तक की वक्रोक्ति रस और अनुभूति से ही अपना प्राण-रस ग्रहण करती है। पर वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित करने में कुन्तक को सफलता प्राप्त नहीं हुई। कारण स्पष्ट है—वक्रता काव्य का अनिवार्य माध्यम है यह सत्य है, परंतु वह उसका जीवित या प्राण-तत्त्व है यह सत्य नहीं है।⁴⁵⁸ साथ ही, पाश्चात्य अभिव्यंजनावान अनुभूति से कटकर जितना स्वच्छंद व आत्म-पर्यवसित रहने का आग्रही है, वैसा कुन्तक का वक्रोक्तिवाद नहीं। कुन्तक की वक्रोक्ति स्थूल चमत्कार उत्पन्न करनेवाली वाक्चातुरी मात्र नहीं; वह भाव-प्रेरित

वचनवक्रता है, जिसका आग्रह आचार्य शुक्ल रखते हैं।⁴⁵⁹ सूरदास का 'भ्रमरगीत' उनकी दृष्टि में रस-प्रेरित वक्रोक्ति काव्य है।

वक्रोक्ति का तत्त्व प्रसाद-साहित्य में (और छायावादी काव्य में भी) किस रूप में और कितना समाविष्ट है इसका अनुमान इसी से लग सकता है कि प्रसाद ने छायावादी काव्य के नवीन आतर सौंदर्य की मार्मिकता की प्रतिष्ठा कुन्तक के वक्रोक्तिवाद के ही आलोक में की है।⁴⁶⁰ प्रसाद छायावाद का प्राण उसी वक्रता में मानते हैं जिसकी गहन समीक्षा कुन्तक ने की है।

इस प्रकार हम वक्रोक्ति को प्रसाद-साहित्य में सर्वत्र देख सकते हैं। वर्ण, पद, वाक्य, विषय, प्रकरण व प्रबन्ध में जहाँ-जहाँ भी काव्य-सौंदर्य है, वहाँ वक्रोक्ति का ही सौंदर्य है। साहित्य वस्तुतः वक्रोक्ति ही है, क्योंकि सीधा-सीधा तथ्य-कथन या इतिवृत्त-निवेदन मात्र तो साहित्य नहीं होता। इतना होने पर भी अतः यह वक्रता साधन या माध्यम ही है, साध्य कदापि नहीं। प्रसाद ने वक्रोक्ति को साधन या माध्यम रूप में ही स्वीकार किया है, साध्य तो रस या अनुभूति ही है।

औचित्य

आचार्य क्षेमेन्द्र ने 'औचित्य सप्रदाय' की प्रतिष्ठा करके साहित्य में 'औचित्य' की सार्वत्रिक महिमा को सूचित किया है। कला मूलतः कृत्रिम है, उसका सौंदर्य इसी में है कि वह कृत्रिम होते हुए भी स्वाभाविक या जीवनोपम (Life like) जान पड़े। साहित्य के सब उपकरणों को विवेकपूर्वक, महत्त्व और औचित्य के क्रम से, अवस्थित करने में ही कला का वास्तविक सौंदर्य फूटता है—अधी भावुकता से, विशृंखलित रूप में उन उपकरणों का, बलवती या उद्दाम प्रेरणा के नाम पर ढेर लगा देने मात्र से, स्वतः कला का रूप नहीं उभर आता। कला-निर्माण में यही औचित्य का महत्त्व है। क्षेमेन्द्र ने वर्णौचित्य से लेकर प्रबन्धौचित्य तक औचित्य का विस्तार दिखाकर इसे रससिद्ध 'काव्य का जीवन' बताया है—'औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम्।'

वक्रोक्ति, ध्वनि और औचित्य, सभी सप्रदायो में वस्तुतः यह अनुपात और व्यवस्था का ही सौंदर्य है जो कला को उसका वास्तविक लक्षण व स्वरूप प्रदान करता है।

उचित क्या है और अनुचित क्या है?—इसके नियम परंपरा, व्यवहार और रीति-नीति से जाने जाते हैं और प्रस्तुत परिस्थिति के बीच सामयिक या तात्कालिक विवेक भी इसका निर्णय करता है। एक समय की अनुचित बात दूसरे समय पर उचित, और एक समय की उचित बात दूसरे समय अनुचित हो सकती है। अतः औचित्य का अंतिम निर्णय तो स्थान, व्यक्ति व परिस्थिति-भेद से ही हो सकता है। हम पूर्णतः शास्त्रीय नियमों के आधार पर ही आज संभवतः औचित्य-अनौचित्य का निर्णय नहीं कर सकेंगे। आज जीवन-मूल्य, साहित्य-मूल्य व दार्शनिक दृष्टियों में बहुत परिवर्तन आ चुका है। फिर भी जीवन काव्य में औचित्य-अनौचित्य सबधी अनेक विधान आज भी स्वीकार्य होंगे।

प्रसाद ने अपने सविवेक के आधार पर अपने साहित्य में देशकालोचित अनेक परिवर्तन करके और श्रेष्ठ साहित्यिक परंपराओं को सुरक्षित रखकर अपनी औचित्य भावना का पूरा परिचय दिया है। वर्ण, शब्द, वाक्य, साहित्य-रूप, विचार, चित्रण, वस्तु-चयन आदि सभी क्षेत्रों में अपने औचित्य-विवेक का प्रदर्शन किया है।

प्रसाद का औचित्य-विषयक विवेक किस कोटि और प्रकार का है यह प्रस्तुत प्रबन्ध के प्रत्येक प्रकरण में निरूपित गुणो व विशेषताओं तथा अभावो-असंगतियों के बीच से देखा जा सकता है। वस्तुतः किसी भी वस्तु को अनुचित बताने के लिए उसे विविध दृष्टियों व जीवन-मूल्यों की तुला पर राई-रती तोले बिना निर्णय का सतोषजनक आधार नहीं मिलता। सामान्यतः यहाँ इतना ही कहा जा सकता है कि प्रसाद ने साहित्यिक औचित्य-भावना के साथ अपना साहित्य-कर्म किया है। यो, सहृदय पाठक के मन पर जहाँ भी ठेस या आघात लगता है, वही अनौचित्य देखा जा सकता है। औचित्य-सिद्धात—वस्तु और कला पर, सर्वत्र अपना शासन रखता है।

अभिव्यजना का सामूहिक सौंदर्य

प्रसाद-साहित्य में ध्वनि, अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति और औचित्य के तत्त्वों की नियोजना पर अब सामूहिक दृष्टि से कुछ कहा जा सकता है। प्रसाद-साहित्य में, विशेषतः काव्य में, ये सभी तत्त्व यथावश्यक रूप में सर्वत्र विद्यमान हैं। ध्वनि में रस-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि—सब ध्वनि-भेदों का प्रयोग देखा जा सकता है। कविता और कहानी में ध्वनि का उपयोग विशेष रूप से हुआ है। अलंकारों के प्रयोग में प्रसाद ने एक ओर तो अलंकार-भक्त केशव और दूसरी ओर शुद्ध यथार्थवादी दोनों के अतिवादों को बचाते हुए मध्यमार्ग ही ग्रहण किया है। प्रसाद का रीति-प्रयोग विशिष्ट काव्य-गुणों पर ही आश्रित होकर रसानुकूल रहा है, रीति के प्रति अस्वाभाविक व अनुचित व्यामोह प्रौढ या उत्तरकालीन कृतियों में नहीं दिखायी पड़ता। वक्रोक्ति के प्रति प्रसाद का गहरा आकर्षण है पर यह वक्रोक्ति सर्वत्र रसाश्रित है, कहीं भी स्थूल व भद्दा उक्ति-वैचित्र्य ('विशाख' जैसी कृतियों को छोड़कर) प्रायः नहीं दिखायी पड़ता। वस्तुतः साहित्य उक्ति की वक्रता ही है, सीधा कथन साहित्य नहीं। अतः प्रसाद साहित्य का समस्त श्रेष्ठ अंश वक्रोक्ति ही है। उपर्युक्त निर्दिष्ट सब तत्त्वों का यथास्थान संयोजन ही साहित्य में 'औचित्य' कहलाता है। प्रसाद ने परंपरा, लोकव्यवहार, प्रसंग व साहित्यिक विवेक का ध्यान रखते हुए अपना औचित्य-प्रेम प्रदर्शित किया है।

अभिव्यजना के सभी तत्त्वों का सुंदर समायोजन निम्नलिखित उद्धरणों में देखा जा सकता है

- 1 कमनीयता थी जो समस्त गुजरात की
हुई एकत्र इस मेरी अगलतिका में
पलके मंदिर भार से थी झुकी पड़ती ।
नन्दन की शत-शत दिव्यकुसुम-कुन्तला
अप्सराएँ मानो वे सुगन्ध की पुतलियाँ
आ-आकर चूम रही अरुण अधर मेरा
जिसमें स्वयं ही मुसकान खिल पड़ती ।
नूपुरों की झनकार घुली-मिली जाती थी
चरण अलक्तक की लाली से ।
जैसे अन्तरिक्ष की अरुणिमा
पी रही दिगन्त व्यापी सन्ध्या-संगीत को ।

- 2 बहती थी धीरे-धीरे सरिता
 उस मधु यामिनी मे ।
 मदकल मलय पवन ले ले फूलों से
 मधुर मरन्द-बिन्दु उसमे मिलाता था ।
 चाँदनी के अचल में ।
 हरा-भार पुलिन अलस नींद ले रहा ।
 सृष्टि के रहस्य-सी परखने को मुझको
 तारकाएँ झाँकती थी ।
 शत शतदलो की
 मुद्रित मधुर गंध भीनी-भीनी रोम मे
 बहाती लावण्य-धारा ।

—लहर प्रलय की छाया

- 3 देवकामिनी के नयनों से, जहाँ नील नयनो की सृष्टि—
 होती थी, अब वहाँ हो रही प्रलयकारिणी भीषण वृष्टि ।

—कामायनी चिंता सर्ग

- 4 दिग्दाहो से धूम उठे, या जलधर उठे क्षितिज तट के ।
 सधन गगन में भीम प्रकम्पन झझा के चलते झटके ।

—कामायनी चिंता सर्ग

- 5 सबल तरगाघातों से उस क्रुद्ध सिधु के, विचलित सी
 व्यस्त महाकच्छप सी धरणी, ऊभ-चूभ थी विकसित सी ।

—कामायनी चिंता सर्ग

- 6 दुर्बलता इस अस्थिमास की—
 ठोक कर लोहे से, परख कर वज्र से,
 प्रलयोल्का—खण्ड के निकष पर कस कर ।
 7 चूर्ण अस्थि पुज सा हँसेगा अट्टहास कौन ?
 साधना पिशाचों की बिखर चूर-चूर होके
 धूलि सी उडेगी किस दृप्त फूत्कार से ।

—लहर पेशोला की प्रतिध्वनि

उपर्युक्त उद्धरणों में से आरम्भिक दो में अनेक रमणीय लक्षणाओं का कौशलपूर्ण विधान हुआ है। कमनीयता का अगलतिका में एकत्र होना, सुगंध की पुतलियों का अरुण अधर चूमना, अतरिक्ष की अरुणिमा का सध्यासगीत पीना, तारिकाओं का झाकना—सब लक्षणाओं के उदाहरण हैं, क्योंकि इन उक्तियों में मुख्यार्थ का बाध है, लक्ष्यार्थ और अभिधार्थ के बीच सबध बना हुआ है और कमला के अनिद्य रूप-सौंदर्य को ध्वनित करना प्रयोजन है। व्यतिरेक अलंकार की ध्वनिचा स्पष्ट ही हैं। उदाहरण सख्या 5 व 7 में गौणी लक्षणाओं का विधान हुआ है। शृंगार व वीरता के उपयुक्त पदों का सुष्ठु विन्यास करके कवि ने रीतिपूर्ण

रचना में कुशलता का परिचय दिया है। अल्पप्राण और महाप्राण वर्णों का रसानुकूल प्रयोग करके गाढबध और मध्यबध पदों का सुंदर विधान हुआ है। ओज और माधुर्य गुण यथास्थान संयोजित हुए हैं। प्रसाद गुण की आवश्यकता तो सर्वत्र ही अनिवार्य मानी जाती है—‘ओज’ में भी और ‘माधुर्य’ में भी। भाषा सुसंस्कृत व लालित्यपूर्ण होते हुए प्रसादगुणमयी है। वक्रोक्ति तो प्रायः सर्वत्र ही है, क्योंकि जहा-जहा भी हमारी आंतर जड़ता इन उक्तियों का आनंद लेकर द्रवित व तरलित होती है, वहा-वहा अभिव्यक्तिगत वक्रता का ही परिणाम है। सब उपकरणों का विन्यास औचित्यपूर्ण है, इसीलिए हमें इन उक्तियों के द्वारा आनंद का अनुभव होता है। मानवीकरण की छायावादी कला का सब सौंदर्य लक्षणाओं के उदाहरणों में देखा जा सकता है। ‘लहर’, ‘आसू’ व कामायनी में प्रसाद का अभिव्यक्ति पक्ष अपने पूर्ण विकास को प्राप्त दिखायी पड़ता है। आचार्य विनयमोहन शर्मा की, ‘आसू’ के सबंध में धारणा है कि “युग की काव्य-प्रवृत्ति की उसमें ठीक-ठीक व्यजना हुई है। उनकी दृष्टि में, “यदि ‘आसू’ का प्रादुर्भाव न होता तो छायावाद की भूमि अनिर्दिष्ट रह जाती और अतर्भावनाओं की, जो यौवन को झकझोरा करती हैं, अभिव्यक्ति साकार न हो पाती।”⁴⁶¹ प्रसाद के कला पक्ष की प्रौढ़ता का इस कथन द्वारा सहज ही अनुमान हो सकता है।

प्रसाद-साहित्य के विविध ‘रूपों’ में कला और प्रसाद की प्रगीत कला

साहित्य के प्रमुख-प्रमुख भेद हैं—बोधोद्गात्मक या सूचनात्मक साहित्य (Informative Literature or Literature of knowledge) अर्थात् वाङ्मय, और ललित साहित्य या शक्ति का साहित्य (Creative Literature or Literature of power)। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी निबन्ध आदि ललित साहित्य या शक्ति-साहित्य के भेद हैं। अतः लालित्य और शक्ति या प्रेरणा इन सब भेदों का सामान्य लक्षण है, अवश्य ही विधा-भेद से इन लक्षणों या तत्त्वों के समावेश का अनुपात परिवर्तित होता रहता है। गीत या कविता में ये तत्त्व सर्वाधिक रहते हैं और निबन्ध आदि में न्यूनतम।

जहां तक विविध साहित्य-रूपों के बाह्य रूप या स्थापत्य का प्रश्न है, उस पर विस्तृत विचार रूप-विषयक प्रकरण में हो ही चुका है। प्रसाद-साहित्य के सभी रूपों में कला के लालित्य या प्रेरणा के उपकरण, गद्य और पद्य की विभिन्न विधाओं में महत्त्व के अनुपात से, सन्निविष्ट मिलेंगे, जिनका विश्लेषण-व्याख्यान भी इस प्रबंध के प्रस्तुत प्रकरण तथा रूप व कल्पना-विषयक अन्य प्रकरणों में किया जा चुका है। अतः तदतिरिक्त अन्य कोई महत्त्वपूर्ण कथ्य हमारे पास न होने से यहां अब कुछ सामान्य चर्चा ही पर्याप्त होगी। कला का मूल गुण आनंददायकता है। यह आनंददायकता प्राचीन काल में काव्य और नाटकों में भरपूर मात्रा में रहती थी, किंतु विज्ञान और गद्य के युग में सामान्यतः रसात्मकता का उतना महत्त्व नहीं समझा जा रहा है। फिर भी प्रसाद ने अपने नाटकों⁴⁶² व काव्यों में इस प्राचीन रसात्मकता का पर्याप्त निर्वाह कर लिया है। उपन्यास और कहानी (प्राचीन कथा व आख्यायिका) के साहित्य-रूप भी पहले रसात्मक ही होते थे, किंतु आज कथा-साहित्य के स्वरूप और लक्ष्य में पर्याप्त युगोचित अंतर आ जाने के कारण उनका मुख्य लक्ष्य आनंददायकता उतना नहीं रहा है, जितना कि जीवनालोचन (Criticism of life)। अतः कथा-साहित्य में आज आनंद या लालित्य के

तत्त्वों की खोज बहुत सफलतापूर्वक या प्रचुर परिमाण में संभव नहीं हो सकेगी—यद्यपि प्रसाद ने अपनी अधिकांश छोटी कहानियों में तो, जो ध्वनि-प्रधान शैली में लिखी गयी हैं, इस रसात्मकता या आनन्ददायकता के तत्त्व के निवेश की प्रशसनीय व्यवस्था कर ली है। रस और लालित्य के तत्त्व प्रायः कविता में ही सर्वाधिक (बौद्धिक युग को देखते हुए आज भी) होते हैं, अतः प्रस्तुत प्रकरण में हम कविता के, विशेषतः गीतिकाव्य के, सन्दर्भ में ही प्रसाद की कला का सौंदर्य देखेंगे।

प्रसाद की कला (काव्यगत) या शैली के समस्त सौंदर्य को हम 'छायावाद'—इस एक शब्द के अतर्गत समाविष्ट कर सकते हैं। छायावाद के दो पक्ष हैं—वस्तु और शैली। वस्तु-पक्ष में छायावाद की जो विचार-दर्शनगत चेतना है वह प्रस्तुत प्रबंध के विचार-दर्शन, प्रकृति और सौंदर्य-विषयक प्रकरणों में विवेचित की जा चुकी है। अतः उसका विस्तार भी यहाँ अनपेक्षित है। शैली-पक्ष में छायावाद के जितने उपकरण हैं, उनमें से भी अधिकांश का विवेचन रूप, कल्पना और कला (प्रस्तुत) प्रकरणों में किया जा चुका है। फिर, हमारे प्रस्तुत अध्ययन की मूल प्रकृति समग्रता की ही होने से हमने अब तक किसी भी कृति-विशेष को स्वतंत्र रूप से विचारार्थ नहीं लिया है। इस मर्यादा को ध्यान में रखते हुए जितना विवेचन अभीष्ट था, वह काव्य-तत्त्वों के क्रम से यथास्थान हमने कर लिया है। 'कामायनी' सांस्कृतिक पीठिका पर छायावादी शैली का एक उत्कृष्ट महाकाव्य है, पर गीत ही काव्य का प्राण-तत्त्व है। अतः यहाँ हम केवल प्रसाद की गीत-कला को ही अत्यंत संक्षेप में लेंगे, जो अपनी विशेष प्रकृति के कारण प्रसाद की कला अथवा छायावाद के विशिष्टतम गुणों का अत्यंत सुंदर रीति से वहन करती है। यदि नाटकों में भी वह विशिष्ट कला या शैली प्रकट हुई है तो वह इसी कारण कि प्रसाद मूलतः कवि हैं। अतः उनके कवि-रूप को और कवि-रूप में से भी उनके गीतकार⁴⁶³ के रूप को ही देख लेना पर्याप्त होगा।

कला-संबंधी इस प्रकरण में यद्यपि गीत पर केवल कला (अभिव्यक्ति) की दृष्टि से ही विचार करना इष्ट है, पर अनिवार्यतः वह अनुभूति-पक्ष को सर्वथा विस्मृत करके संभव नहीं, क्योंकि गीत में अनुभूति व अभिव्यक्ति सूक्ष्म-मृदुल व स्निग्ध-सुदृढ तत्त्वों से परस्पर गुंथे रहते हैं। यह अंतर्गुम्फन दोनों पक्षों की अनिवार्य सापेक्षता का संकेत करता है।

प्रसाद के गीतों में काव्य के उपकरण तो प्रायः सर्वत्र प्रचुर परिमाण में पाये जाते हैं, किंतु कतिपय विशिष्ट अपवादों को छोड़कर, गीत की समृद्ध भावना के अनुरूप उसका विन्यास अनेक स्थलों पर बहुत कलात्मक नहीं हो पाया है।

भारतीय गीतों में संगीत का योग अनिवार्यतः रहता है, किंतु पाश्चात्य या आधुनिक प्रगीतों में नहीं जो पाठ्य अधिक होते हैं और जिनकी रचना वैयक्तिक भूमियों पर ही अधिकांशतः होती है। प्रसाद के गीतों में संगीत का योग वैसा या उतना विशद नहीं जितना 'निराला' के गीतों में बताया गया है। प्रसाद के गीत काल्पनिक (कल्पना-वैचित्र्यपूर्ण) और रोमांटिक अधिक हैं और उनके गीतों के छंद संगीत के छंदों की दृष्टि से नहीं रचे गये हैं। प्रसाद ने स्वच्छंद संगीत-शैली अपनायी है।

अनेक गीतों के मूल द्रव में आत्मा के तारल्य व द्रुति का अभाव है, घनता (दार्शनिक गाभीर्य) का आधिक्य। परिणामतः अनेक गीत बोझिल हो उठे हैं, उनमें गीत की सहजता का अभाव है, हा कलात्मक सौष्ठव व परिमार्जन अवश्य द्रष्टव्य है।

प्रसाद के अनेक गीत, मूल गीतात्मक अनुभूति व प्रेरणा खरी होने पर भी, अपनी अति-वर्णना, कला-चातुरी व गीत के अनुपयुक्त छंद-चयन के कारण बाह्यार्थनिरूपिणी कविता के रूप में, सम्रमित हो गये हैं। उदाहरणार्थ, 'हिमालय के आगन में उसे—'(स्कन्दगुप्त), 'अस्ताचल पर युवती सन्ध्या की—' (ध्रुवस्वामिनी) तथा 'ओ मेरी जीवन की स्मृति—' (चन्द्रगुप्त) नामक गीत।

गीत का आकार (दीर्घता या विस्तार) कही तो गीत की प्रकृति व मूल उच्छ्वास के सर्वथा अनुरूप है, जैसे 'सखे। यह प्रेममयी रजनी' नामक गीत (चन्द्रगुप्त), किंतु अनेक स्थलों पर वह विस्तार-मर्यादा को छोड़ बैठा है। नाटको में ऐसी अनेक रचनाएँ देखी जा सकती हैं।

गीत भाव-दृष्टि से मूलतः एक अनुभूति-तरल व अतर्मुखी रचना है जो बहुत घने इतिवृत्त को वहन नहीं कर सकता। गीतों के प्रभाव का प्रमाण उसकी तन्मयकारिणी क्षमता है जो वस्तु (अनुभूति व अभिव्यक्ति की पूर्ण समानांतरता, स्वर की गेयता व स्वच्छ प्रवाह, काव्य उपकरणों के उचित अनुपात व केन्द्रीय भावना से संगति आदि बातों के योग से उत्पन्न होती है। जहाँ गीत प्रकृत मानवीय सुख-दुःख की भूमिका पर रहते हुए तादात्म्य की अधिक प्रशस्त भूमिका प्रस्तुत करते हैं, वहाँ तो सहज ही उनसे मानसिक ऐक्य स्थापित हो जाता है, जैसे, 'उठ उठ री लघु लघु लोल लहर' (लहर) नामक गीत, अन्यथा कलात्मक सौष्ठव के होते हुए भी अनेक गीत हृदय पर बाँधित अधिकार नहीं कर पाते। जहाँ आत्मनिवेदनात्मकता के तत्त्व का अभाव है, विशेष रूप से वहाँ पाठक का हृदय कवि के साथ-साथ नहीं चल पाता। वैयक्तिकता के तत्त्वों के आधिक्य से भी कही-कही तादात्म्य की अनुभूति नहीं हो पाती।

गीत की टेक गीत के स्थापत्य की एक अनिवार्य आवश्यकता है, चाहे उसका उपयोग संगीत-रूप में हो अथवा पाठ्य-रूप में। टेक गीत की भावना का मर्म-स्थल होता है, जिससे गीत का प्रत्येक छंद उसी तरह जुड़ा रहता है, जिस तरह रथ-चक्र की अराएँ उसकी नाभि से। पाठक गीत के प्रत्येक छंद में निहित चित्र-सपनि का मानसभोग करता हुआ टेक पर विश्राम लेने की मनोवैज्ञानिक (और प्राण-वायु के विश्राम की भी) आवश्यकता अनिवार्यतः महसूस करता है, क्योंकि टेक विविध छंदों के पूर्वापर कल्पना-चित्रों में, जो परस्पर स्वतंत्र रहकर पूर्ण चेतन नहीं हो पाते, पाठक के लिए एक गहरी अन्विति या सामंजस्य साधती हुई उन चित्रों को एक विशेष रसात्मक परिणति की ओर ले जाने में अत्यंत सहायक होती है।

प्रसाद की बहुत-सी रचनाएँ, अपनी प्रकृति से मूलतः गीतात्मक होते हुए भी, उक्त आवश्यकता के अभाव में, गीत का रूप छोड़कर कविता का रूप धारण कर लेती हैं। गीत और कविता में स्पष्ट अंतर है, यह बताने की यहाँ आवश्यकता नहीं। पर, साथ ही यहाँ यह भी निर्देश करना आवश्यक है कि न तो टेक की उपस्थिति मात्र ही किसी रचना को श्रेष्ठ गीत का गौरवशाली पद प्रदान कर सकती है और न उसकी अनुपस्थिति सभी स्थितियों में किसी रचना को गीत की सजा से वंचित ही कर सकती है। कालिदास का 'मेघदूत' और प्रसाद का 'ऑसू' भावना की दृष्टि से गीत ही है, चाहे वे लंबे हों या प्रबधात्मक शैली में लिखे गये हों। अस्तु। टेक किसी मार्मिक भावना को स्वयं झकृत करनेवाली हो और साथ ही गीत के सब छंद उस मार्मिकता के स्पष्टीकरण व पादात निर्वाह में सहायक हो, तभी टेक का कलात्मक महत्त्व सिद्ध हो सकता है।

इस दृष्टि से 'ले चल मुझे भुलावा देकर', 'बीती विभावरी जाग री', 'वे कुछ दिन कितने

सुदर थे', 'आह वेदना मिली विदाई', 'मीड मत खिचे बीन के तार', 'तुम कनक किरण के अतराल मे' आदि गीत अत्यंत सुधरे व ललित है। गीतात्मक सभावनाओं से सपन्न गीत 'अगरू धूम की श्याम लहरिया' गीत अधिक वर्णनात्मक होकर कविता की ओर सक्रमित हो गया है।

नाटको मे आये बहुत-से गीत मंच की दृष्टि से लबे, क्लिष्ट-दुरूह, अति-अलंकृत, शिथिल-गति, लबी पक्तियों के कारण अ-सुगोच्य व प्रसंग-परिस्थिति की दृष्टि से प्रायः अधिक भारी हो उठे हैं।⁴⁶⁴ वस्तु व अभिव्यक्ति के सवादित्व, कलात्मकता, सुषमा, अन्विति, गेयता, सुमर्यादित काव्योपकरणों की दृष्टि से प्रसाद-साहित्य के कुछ ही गीत सर्वांग सुदर व सफल बन पड़े हैं। अधिकांश गीत साहित्यिक उपकरणों से अति आक्रांत, अति चित्र-वर्णनामय, दर्शन-गभीर व कवितात्मक हो गये हैं।

अतः कोई आश्चर्य नहीं कि प्रसाद गीत-रचना में, विशेषतः उसके कुछ विशिष्ट पक्षों में गीतात्मक प्रतिभा के धनी अपने समयगीन महाकवि 'निराला' की भूमियों तक न पहुंच पाये हो, क्योंकि आचार्य वाजपेयीजी के अनुसार, "विविधता और प्रयोग की दृष्टि से 'निराला' जी अपने समय के सर्वश्रेष्ठ गीतकार हैं। उनमें ('निराला' के गीतों में) सगीत और काव्य-कला के दोहरे प्रयोजन सिद्ध होते हैं, जिनका अन्य कवियों में सापेक्षिक अथवा संपूर्ण अभाव है।"⁴⁶⁵

सब कुछ मिलकर इन त्रुटियों के बावजूद प्रसाद के प्रगीत, काव्य की दृष्टि से हिंदी की अमर निधि व उपलब्धि हैं। आचार्य वाजपेयीजी के शब्दों में—“प्रसाद मूलतः श्रेष्ठ प्रगीतों के रचयिता की प्रतिभा रखते थे।”⁴⁶⁶ प्रसाद के काव्यत्व के गुणों का अन्यत्र विशद निरूपण हो चुका है, अतः विस्तार अनावश्यक है। शास्त्रीय दृष्टि से प्रसाद की गेय रचनाएँ गीत हैं या प्रगीत? यह भी स्वतंत्र रूप से विचारणीय प्रश्न है। मुक्तक रचना के प्रसंग में आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र गीत और प्रगीत का अंतर इस प्रकार करते हैं—“राग-रागिनी के अनुकूल जिन पदों की रचना होती है, वे विशेषतः गेय होने के कारण 'गीत' कहलाते हैं। साहित्य की रूढ़ियों के अनुकूल जो कवियों द्वारा निर्मित हुए हैं, वे साहित्यिक गीत हैं। खड़ी बोली में इस समय गीत तो बहुत-से लिखे जा रहे हैं, पर कुछ को छोड़ बहुतांश की पद्धति विदेशी दिखायी देती है। उन्हें गीत न कहकर प्रगीत कहते हैं। पाश्चात्य साहित्य के प्रभाव से इधर कुछ दिनों से हिंदी में प्रगीत (लिरिक्स) भी लिखे जाने लगे हैं। प्रगीत और गीत में अंतर है। प्रगीत में कवि का व्यक्तित्व विशेष रूप से व्यक्त होता है।”⁴⁶⁷ आचार्य वाजपेयीजी के अनुसार “प्रगीत काव्य मूलतः वैयक्तिक भावात्मक दृष्टि की क्रीडाभूमि है।

मनोभावनाओं का ऊहापोह प्रगीत काव्य की विशेषता है।”⁴⁶⁸ उन्होंने गीत और प्रगीत का स्पष्ट अंतर किया है, जिसे संक्षेप में हम यों रखने का प्रयत्न करेंगे—गीत काव्य और सगीत दोनों की सम्मिलित भूमिका पर अवस्थित होता है। गीतों में शास्त्रीय और स्वच्छंद—दोनों सगीत-शैलियों का उपयोग हो सकता है। गीत की रचना सार्वजनिक रस की सृष्टि के उद्देश्य से की जाती है। उसमें तात्कालिक प्रभाव की सिद्धि अधिक काम्य होती है। गीत केवल पाठ्य ही नहीं, सगीत के संपर्क से गेय ही अधिक होते हैं। श्रुतिमधुरता, सुपरिचित अलंकार व अन्य परंपरासूचित उपकरणों का गीत में सहज समावेश होता है। किंतु प्रगीत अधिक आधुनिक रचना-प्रकार है। वह पाठ्य अधिक होता है। उसका रूप काल्पनिक-रोमांटिक होता

है। उसमें भाव-सघनता व रस-प्रवाह का उतना दर्शन नहीं होता जितना कल्पना-वैचित्र्य और सौंदर्य-प्रधानता या कलात्मक सौष्ठव का। वह काव्य के अधिक निकट होता है, संगीत के उतना नहीं।

इस दृष्टि से प्रसाद के अधिकांश गीत 'प्रगीत' कोटि में ही रखे जायेंगे।

कला-क्षेत्र में प्रसाद का प्रदेय . ऐतिहासिक व तात्त्विक

प्रसाद के कला-विषयक प्रदेय को आकने के लिए हमें दो दिशाओं से विचार करना होगा ऐतिहासिक और तात्त्विक।

'कला' शब्द के प्रयोग पर प्रसाद की आपत्ति को अब कुछ देर के लिए भुलाते हुए (वे इस प्रचलित प्रयोग से सतुष्ट-से ही जान पड़ते हैं) और इस शब्द में निहित प्रचलित अर्थ को यथावत् रखते हुए ही हम इस विषय पर विचार करेंगे। व्यापक रूप से 'कला' की समग्र धारणा-परिधि में चार उपकरण समाविष्ट होते हैं—(1) रूप या बाह्य स्थापत्य, (2) शैली अथवा रचनाकार के व्यक्तित्व के विधायक गुणों की समष्टि, (3) सृजन के द्वारा स्रष्टा की आत्माभिव्यजन-जन्य निःशेष मनस्तुष्टि तथा कला-कृति के द्वारा श्रोता-पाठक को आनंद प्रदान करने की शक्ति, और (4) मानव-अभिव्यक्ति की चरम पूर्णता के आदर्श की प्राप्ति के लिए रचना-काल में कलाकार के हृद्गत मानसिक संघर्ष को समानांतर ढंग से रूपायित करने की विकलता। कला की पूर्णतम भावना इन चार अनिवार्य अवयवों या उपकरणों से सघटित होनी है। कला की सृष्टि इतनी सकुल व सश्लिष्ट होती है कि इन उपकरणों में से पृथक्-पृथक् की क्षेत्र-मर्यादा का निर्धारण एक असंभव कार्य है। किसी भी निर्मित कलाकृति को लेकर यह बात समझी जा सकती है। कविता को ही लें। भाव, विचार, कल्पना, बिंब, प्रतीक, उपमान, भाषा, रीति, छंद, संगीत, उक्ति-वैचित्र्य, रस, ध्वनि, औचित्य—इनमें से किसका महत्त्व सर्वोपरि समझा जाये? अथवा किसके महत्त्व का अनुपात ऊँचा आका जाये? सर्वोत्कृष्ट व परिपूर्ण कला में सभी तत्त्वों का महत्त्व यथास्थान सुरक्षित है। तात्पर्य यह कि कला एक अखंड-अविभाज्य आनंददायिनी कल्पना-सृष्टि है। खंड-खंड करके उसका विश्लेषण असंभव व अस्वाभाविक है। समग्रता में ही कलाकार या रसभोक्ता के मन का वास्तविक रजन व परितोष होता है। 'प्रपानक रस' और 'अलौकिक आनंद' कहकर कला-प्रभाव के स्वरूप को हमारे यहाँ स्पष्ट निर्दिष्ट कर दिया गया है। पश्चिम की पदावली—'कल्पनात्मक पुनर्निर्माण' में जो कल्पना का महत्त्व है, वह उसकी समस्त मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की स्वीकृति के साथ, भारतीय पदावली में निर्विवाद निहित या स्वीकृत है। 'कला' के इस स्वरूप और प्रभाव को ध्यान में रखकर ही अब हमें प्रसाद की तद्विषयक उपलब्धि पर विचार करना है।

पहले ऐतिहासिक अनुक्रम में देखें। वस्तु और शैली के पारस्परिक संबंधों के सदर्थ में ही प्रसाद की उपलब्धि का सही आकलन हो सकता है। उक्त संबंधों के दो अतिवाद हमें समीक्षा-जगत् में देखने को मिलते हैं—कट्टर नैतिकतावादी दार्शनिक प्लेटो का आत्यंतिक वस्तुवाद और कोरे रूपों के उपासक रूपवादियों (Formalists)—हिंदी में सभ्यत नकेनवादी उनके प्रतिनिधि हैं—का रूपवाद। प्रसाद इन दोनों ही अतिवादों से सर्वथा बचे हुए हैं। अब

हिंदी-साहित्यधारा में उन्हें रखकर परिस्थिति का विचार करना अधिक आवश्यक है। कला की दृष्टि से प्रसाद की तुलना भक्तिकाल के कवियों से भी संभवतः सतोषजनक रूप में न हो सके। भक्तिकाल के कवि वस्तु या अनुभूति के प्रति अधिक समर्पित जान पड़ते हैं—यह मानते हुए भी कि सूर और तुलसी का पांडित्य आचार्यत्व की कोटि का और उनका कलाभ्यास सुदीर्घकालीन था। अनुभूति से रहित होकर मानो वे अपने अस्तित्व को सार्थक ही न मानते हो। उनकी दृष्टि में कला अनुभूति की तुलना में संभवतः गौण है, कला के बाह्य स्थूल आवरण या चाकचिक्य से रहित होकर भी वे मानो अपने पौष्टिक आत्म-रसायन से पूर्ण सतुष्ट हैं। कविता या कला तो उनके लिए अभिव्यक्ति का एक माध्यम-मात्र है, बस। यदि वह माध्यम आकर्षक बन पड़ गया तो बहुत भली बात। वे अभिव्यक्ति के लिए नहीं जी रहे हैं, जी रहे हैं वे प्राणपोषिका अनुभूति के लिए ही। वह जान या अनजान में बाहर अभिव्यक्त भी हो रही है, यह दूसरी बात है। यह उनका कोई बहुत सजग प्रयास नहीं। इधर प्रसाद को हम अभिव्यक्ति के प्रति इतना निर्मोह या निर्द्वंद्व नहीं पाते। प्रसाद भक्त कवियों की तरह अनुभूति को सर्वाधिक महत्त्व देते हैं, पर साथ ही कला के प्रति भी उनका सजग मोह है, और यही विशेषता उन्हें भक्त कवियों की वस्तु और कला के संबंधों के परिप्रेक्ष्य में एक नवीन महत्त्व प्रदान करती है।

रीतिकाल बहुत कुछ शुद्ध कला का युग है। अपनी जगह पर निश्चय ही यह एक महान् उपलब्धि है। उसमें वस्तु या अनुभूति संभवतः बहुत महत्त्व की नहीं है—देव, घनानन्द जैसे कवियों की बात दूसरी है। आचार्य श्यामसुन्दरदासजी की धारणा ठीक ही है कि रीतिकाल के कवियों के लिए भक्तिकाल के पश्चात् अनुभूति के क्षेत्र में अब कुछ करने को मानो शेष रह ही नहीं गया था। यह धारणा रीतिकाल की कविता की आकृति-प्रकृति को स्पष्ट व्यक्त कर देती है। प्रसाद सैद्धांतिक दृष्टि से रीतिवादी नहीं थे, क्योंकि रीतिवाद अन्य अनेक साहित्यिक वादों की तरह, उनकी दृष्टि में, स्थूल विवेक की प्रसूति है जो काव्य की मूल आनदात्मक प्रकृति के लिए अस्वास्थ्यकर है। यों रीति की परिष्कृत काव्योचित आत्मा प्रसाद में सर्वत्र देखी जा सकती है। तात्पर्य यह है कि जीवन की उदात्त अनुभूति तथा वस्तु और शैली के घनिष्ठतम संबंधों की दृष्टि से रीतिकाल की कविता संभवतः पूर्ण नहीं कही जायेगी। काव्य का अहेतुक आनंद हमें उससे प्राप्त होता है, हो सकता है—रीतिकाल की कविता का यह निश्चय ही सर्वोच्च मूल्य है। भौतिक जीवन के सौंदर्य का उद्घाटन अवश्य रीतिकालीन काव्य का वस्तुगत मूल्य है, जो हमें स्वीकार करना होगा, पर यह तथ्य भी हमारे उपर्युक्त कथन को गहरी बाधा पहुंचाता नहीं जान पड़ता। इस संदर्भ में भी प्रसाद की उपलब्धि स्पष्ट है। प्रसाद के पास जो विदग्ध अनुभूति है वह रीतिकाल में (घनानंद आदि को छोड़कर) कहा। कला में रीतिकाल भले ही उत्कृष्ट हो।

भारतेन्दु-युग स्रक्तातिकालीन था, अतः उसमें कला-परिष्कार का कोई विशेष आयोजन नहीं दिखायी पड़ता। द्विवेदी-युग तो 'इतिवृत्तात्मकता' का ही युग उठरा। प्रगतिवाद में भी वस्तु का ही महत्त्व अधिक रहा। प्रयोगवाद यद्यपि वस्तुपक्ष में जीवन के नवीन मानवीय मूल्यों की प्रतिष्ठा के लिए सकल्पशील दिखायी देता है, पर उसका मूल कर्म कला-सम्मार्जन ही विशेष जान पड़ता है। उनकी प्रेरिका अमरीकी कविता की उपलब्धि से यह बात और स्पष्ट हो जायेगी।⁴⁶⁹ तात्पर्य यह कि छायावादेतर आधुनिक काव्य प्रसाद के विचार के लिए बहुत सतोषजनक भूमिका प्रदान नहीं करता।

कला-दृष्टि से छायावादी कवियों का ढाँचा (अवश्य कवि-भेद से न्यूनाधिक भेद दिखायी पड़ जायेगे) प्रायः समकालीन और सहयात्री होने से, एक-सा कहा जा सकता है। प्रस्तुत ऐतिहासिक अनुक्रम में विचार करने के लिए उनकी पारस्परिक तुलना यहाँ अभीष्ट भी नहीं।

ऐतिहासिक अनुक्रम में प्रसाद की कला-विषयक विशेषता (अपने सहवर्गी छायावादी कवियों को छोड़कर) यह है कि वे अनुभूति को पूरा-पूरा महत्त्व देते हुए भी कला-सवर्द्धन व परिष्कार की ओर उत्साहपूर्वक अग्रसर हुए हैं। प्रसाद ने वस्तु और कला का सामंजस्य किया है—यह कहना श्रम से बचने का 'शार्ट कट' मात्र है—न यह वास्तविकता है और न प्रसाद की सजग चेष्टा का ही परिणाम। प्रसाद स्वयं ही सामंजस्य की बात नहीं करते, वे अनुभूति को जितना महत्त्व देते हैं, अभिव्यक्ति को उतना नहीं। पैमानों और बटखरो से नाप-तौल असंभव है। हा, सुरक्षित भाव से इतना अवश्य कहा जा सकता है कि प्रसाद ने अपेक्षाकृत विशाल साहित्य के धरातल पर वस्तु और कला को अधिकाधिक निकट लाने का प्रयास किया—ऐसा प्रयास जो विशिष्ट छायावादी कवियों को छोड़कर, सामान्यतः अन्य कोई करता नहीं दिखायी पड़ता। और बस इसी प्रयत्न में प्रसाद का कला-क्षेत्र में ऐतिहासिक महत्त्व व वैशिष्ट्य दिखायी पड़ता है। अनुभूति और अभिव्यक्ति के सम्मिलित योग से जो व्यापक व गंभीर तृप्ति प्रसाद प्रदान करते हैं वह अन्यत्र (विशिष्ट भक्त कवियों व छायावादी कवियों को छोड़कर) दुर्लभ ही है। अब प्रश्न यह रह जाता है कि इस तृप्ति में योग अनुभूति का अधिक है या अभिव्यक्ति या कला का? उत्तर स्पष्ट है। प्रसाद स्वयं ही अभिव्यक्ति को उतना महत्त्व नहीं देते जितना अनुभूति को। अतः हमें उनके कलाकार से अधिक आशा भी नहीं करनी चाहिए। पर यह एक अत्यंत रोचक विरोधाभास⁴⁷⁰ है—और साहित्य में ऐसे रोचक विरोधाभास अन्यत्र भी देखने को मिल जाते हैं—कि कला को गौण महत्त्व देते हुए भी प्रसाद हिंदी की एक अत्यंत समृद्ध छायावादी शैली के प्रवर्तक, उन्नायक व पोषक माने गये हैं। इस प्रकार सिद्धांत में तो वे शैली व कला के पोषक नहीं, किंतु व्यवहार में वे एक अत्यंत आकर्षणमयी शैली के आविष्कर्ता व पुरस्कर्ता हैं। चाहे विद्वानों के द्वारा प्रसाद-साहित्य के रूप व कलापक्ष में चुन-चुनकर शताधिक दोष ही क्यों न निकाले गये हों। जो हों, प्रसाद वर्तमान रूप में भी अनुभूति और कला के सबंधों के सदर्थ में हिंदी की अपने समय तक प्राप्त उपलब्धियों की रेकार्ड-रेखा को तोड़कर आगे नवीन प्रतिमान स्थापित करते दिखायी पड़ते हैं।

अब कला के तात्त्विक निकष पर प्रसाद को देखना है। कला के विविध अंगों पर स्वतंत्र विचार तो यत्र-तत्र हो ही चुका है, अतः यहाँ अब सामूहिक रूप से ही विचार करना शेष है। और इस निकष पर देखने की सबसे अच्छी पद्धति यही हो सकती है कि कला के विधायक विभिन्न उपकरणों के रासायनिक योग से जिस आह्लादकता की या कलाकार के आनंद की उत्पत्ति होती है उसी को अंतिम मानदंड माना जाये। कला (व्यापक अर्थ में) से ही आत्मा का आवरण-भग होता है। तो, प्रश्न यों किया जाये—क्या प्रसाद की कला का आस्वाद हमारी आत्मा का आवरण भग कर देता है? इसका उत्तर एक सास में देना थोड़ा कठिन है। मुख्यतः यह पाठक-पाठक के संस्कार पर निर्भर है। मोटे तौर से यही कहा जा सकता है कि प्रसाद की कला में एक विशिष्ट वर्ग के (जो काफी विशाल कहा जा सकता है) पाठकों को आनंद प्रदान करने की सजग और गहरी क्षमता है, किंतु जहाँ स्थापत्य या शिल्प

सबधी न्यूनताए व विच्युतिया है, वहा अवश्य सहानुभूतिशील कितु सजग पाठको के मन मे भी एक हल्की-भारी दचकन का अनुभव होता है। परस्पर विरोधी साहित्यिक-राजनीतिक विचारधाराए भी प्रसाद की कला का आनद लेने मे साधक-बाधक हो सकती है। कितु मूल तत्त्व निश्चय ही प्राण-पोषक है।

ऐतिहासिक और तात्त्विक दृष्टि से एकसाथ विचार करने पर दिखायी पड़ेगा कि कला के क्षेत्र मे प्रसाद का योगदान युगातकारी और अविस्मरणीय है। वे न तो प्लेटो की तरह तथ्यवादी या वस्तुवादी है और न क्लाइवबेल, ब्रेडले व क्रोचे की तरह कलावादी-अभिव्यजनावादी है। उन्होने अपनी रुचि व सस्कार से वस्तु और कला का एक ऐसा मेल किया है जो सहृदयो को तृप्तिकर है।

संदर्भ

- 1 काव्यालंकार, 1/2
- 2 'नोदिता कविता लोके यावज्जाता न वर्णना।'—काव्यानुशासन (प बलदेव उपाध्याय के भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ 450 से उद्धृत)
- 3 वही, पृ 351
- 4 वही, पृ 451-453
- 5 बाबू गुलाबराय सिद्धांत और अध्ययन, पृ 276
- 6 "The Hindu view held that though in the preliminary state the art and the artist must be unified in a state of trance yet it is only when the internal picture is reproduced that the true picture can be formed. The inner representation must be transported outside" —Fundamentals of Indian Art (1951) p 100
- 7 अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ 13 (भूमिका), भारतीय बौद्ध विचारक बुद्धघोष की भी कुछ ऐसी ही मान्यता है, दे—Dr S N Dasgupta 'Fundamentals of Indian Art (1954), p 93
- 8 काव्यमीमांसा, पंचम अध्याय
- 9 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 13
- 10 वही, पृ 13
- 11 काव्य में उदात्त तत्त्व, भूमिका, पृ 11
- 12 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 23-24
- 13 वही, पृ 23-24
- 14 वही, पृ 25
- 15 काव्य में रहस्यवाद, पृ 19 चिन्तामणि, भाग 1 तथा चिन्तामणि, भाग 2 भी द्रष्टव्य।
- 16 अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ 30 (भूमिका)
- 17 वाङ्मय विमर्श, पृ 35-36
- 18 काव्य-मीमांसा अध्याय, द्वितीय अध्याय
- 19 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 25
- 20 कलाकार की सिसृक्षा और सर्जन सीमा नामक लेख—आलोचना (27)
- 21 "Expression is an indivisible whole. Noun and Verb do not exist in it but are abstractions made by us, destroying the sole linguistic reality which is the sentence" —B Croce Aesthetic (1960) p 146
- तथा, बाबू गुलाबराय सिद्धांत और अध्ययन, पृ 231
- 22 ऋग्वेद 10/10/125/3
- 23 ऋग्वेद, 10/10/125/4

- 24 वही, 10/6/71/5
- 25 वही, 10/10/114/8
- 26 वही, 10/7/71/2
- 27 वही, 10/6/71/4
- 28 बृहदारण्यक उपनिषद्, 7/1/8
- 29 'वागेवास्य ज्योतिर्भवतीति'—वही, 4/3/5
- 30 बृहदारण्यक उपनिषद्, 6/1/8 तथा छादोग्य उपनिषद्, 5/1/8
- 31 दण्डी काव्यादर्श, 1/3-4
- 32 कबदरसदृशमखिल भुवनतल यत्नसादत कवय ।
पश्यन्ति सूक्ष्मतय सा जयति सरस्वती देवी ॥—आचार्य श्री रामचन्द्र मिश्र के 'काव्यादर्श' (व्याख्या), पृ 5 से उद्धृत
- 33 स्वशक्तौ व्यज्यमानाया प्रयत्नेन समीरिता ।
अभ्राणीव प्रचीयन्ते शब्दाख्या परमाणव ॥—भर्तृहरि वाक्यपदीय ।
- 34 डॉ सत्यकाम वर्मा का अनुवाद 'भाषातत्त्व और वाक्यपदीय', पृ 44 से उद्धृत
- 35 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 20-23
- 36 वही, पृ 23
- 37 डॉ नगेन्द्र भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, पृ 123-25, तथा R.A Scott-James The making of Literature Chapter X
- 38 'The words sound with music, make images which are visual, seem solid like sculpture and spacious like architecture, repeat themselves like the movements in a dance X X X sound in the inward ear of his ear, and so play upon each other by concert and apposition and pattern that they not only drag after them to gestures of life but produce a new gesture of their own To make words play upon each other both in small units and large is one version of the whole technique of imaginative writing' —Language as gesture—an article by Richard P Blackmur in Literary Criticism in America', quoted from pages 321-22
- 39 देखिए, परिशिष्ट, सख्या 1
- 40 वही, सख्या 2
- 41 ककाल, पृ 252
- 42 छाया, पृ 111
- 43 इन्द्र, पृ 80
- 44 आसू, पृ 33
- 45 आधी, पृ 38
- 46 चित्रा, पृ 36
- 47 वही, पृ 145
- 48 वही, पृ 18
- 49 कामा, पृ 99
- 50 ककाल, पृ 242
- 51 वही, पृ 192
- 52 वही, पृ 32
- 53 कामा, पृ 35, 17, 19, 99, 114
- 54 चित्राधार, पृ 123
- 55 ककाल, पृ 299
- 56 कानन, पृ 72
- 57 प्रतिध्वनि, पृ 38
- 58 चित्रा, पृ 1

- 59 वही, पृ 47
- 60 वही, पृ 36
- 61 वही, पृ 35
- 62 वही, पृ 96
- 63 कानन, पृ 13
- 64 कामा, पृ 28
- 65 कानन, पृ 38
- 66 वही, पृ 40
- 67 आकाश, पृ 75
- 68 वही, पृ 57
- 69 वही, पृ 95
- 70 वही, पृ 144
- 71 छाया, पृ 13
- 72 वही, पृ 18
- 73 वही, पृ 118
- 74 तितली, पृ 11
- 75 चित्रा, पृ 47
- 76 वही, पृ 68
- 77 वही, पृ 159
- 78 वही, पृ 181
- 79 आसू, पृ 29
- 80 ककाल, पृ 220
- 81 वही, पृ 200
- 82 झरना, पृ 55
- 83 वही, पृ 74
- 84 लहर, पृ 23
- 85 आकाश, पृ 89, ककाल, पृ 259
- 86 कामा, पृ 15
- 87 इरा, पृ 37
- 88 आकाश, पृ 75
- 89 छाया, पृ 60
- 90 कामा, पृ 128
- 91 आधी, पृ 67
- 92 इरा, पृ 80
- 93 लहर, पृ 11
- 94 इरा, पृ 104
- 95 वही, पृ 100
- 96 जनमे, पृ 62
- 97 वही, पृ 3
- 98 'व्रतभग' कहानी
- 99 आकाश, पृ 50
- 100 वही, पृ 70
- 101 आकाश, पृ 89
- 102 छाया, पृ 37
- 103 तितली, पृ 95 161 193 इरा, पृ 99
- 104 स्कन्द, पृ 25

- 105 तितली, पृ 24
- 106 वही, पृ 71
- 107 वही, पृ 122
- 108 एक घूट, पृ 36
- 109 इरा, पृ 102
- 110 तितली, पृ 51
- 111 वही, पृ 73
- 112 वही, पृ 75
- 113 वही, पृ 81
- 114 वही, पृ 37
- 115 कामा, पृ 175
- 116 एक घूट, पृ 17
- 117 जनमे, पृ 11
- 118 कामना, पृ 4
- 119 तितली, पृ 226
- 120 इन्द्र, पृ 145
- 121 ककाल, पृ 244
- 122 आसू, पृ 16
- 123 वही
- 124 वही, पृ 51
- 125 कामा, पृ 34
- 126 कानन, पृ 25
- 127 आकाश, पृ 76
- 128 आधी, पृ 31
- 129 वही, पृ 64
- 130 वही, पृ 70
- 131 वही, पृ 119
- 132 इन्द्र, पृ 107
- 133 वही, पृ 108
- 134 ककाल, पृ 174
- 135 वही, पृ 299
- 136 इरा, पृ 94
- 137 कामा, पृ 9, 16, 34, 193, 223
- 138 वही, आशा सर्ग
- 139 वही, पृ 118
- 140 वही, पृ 164
- 141 आधी, पृ 16
- 142 चित्रा, पृ 121
- 143 आधी, पृ 84
- 144 वही, पृ 113
- 145 आकाश, पृ 19
- 146 वही, पृ 111
- 147 वही, पृ 130
- 148 वही, पृ 155
- 149 तितली, पृ 172
- 150 वही, पृ 262

- 151 इन्द्र, पृ 27
- 152 ककाल, पृ 36
- 153 वही, पृ 67
- 154 वही, पृ 224
- 155 वही, पृ 270
- 156 इरा, पृ 24
- 157 प्रति, पृ 55
- 158 कामा, पृ 33
- 159 कामा, पृ 241
- 160 चित्रा, पृ 30
- 161 ककाल, पृ 45
- 162 तितली, पृ 148
- 163 चित्रा, पृ 52
- 164 वही, पृ 113
- 165 लहर, पृ 65
- 166 वही, पृ 50
- 167 आकाश, पृ 47
- 168 तितली, पृ 39
- 169 वही, पृ 49
- 170 इन्द्र, पृ 52
- 171 वही, पृ 130
- 172 ककाल, पृ 132
- 173 वही, पृ 297
- 174 वही, पृ 297
- 175 इरा, पृ 95
- 176 ककाल, पृ 67
- 177 वही, पृ 266
- 178 वही, पृ 71
- 179 तितली, पृ 106
- 180 कामा, पृ 47
- 181 कामा, पृ 7
- 182 वही, पृ 111
- 183 वही, पृ 7
- 184 लहर, पृ 40
- 185 कामा, पृ 70
- 186 आसू, पृ 52
- 187 वही, पृ 71
- 188 इन्द्र, पृ 2
- 189 वही, पृ 10
- 190 कामा, चिन्ता सर्ग
- 191 वही, श्रद्धा सर्ग
- 192 वि दे.—डॉ नगेन्द्र कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, प्रथम प्रकरण
- 193 लहर, पृ 72
- 194 कानन, पृ 3, 20, 33, 120
- 195 चित्रा, पृ 131
- 196 वही, पृ 127

- 197 वही, पृ 145
 198 वही, पृ 166
 199 आकाश, पृ 125
 200 वही, पृ 147
 201 ककाल, पृ 212
 202 वही, पृ 278
 203 वही, पृ 73, 287
 204 इरा, पृ 86
 205 प्रति, पृ 38
 206 वही, पृ 52
 207 झरना
 208 कामा, पृ 165
 209 कामायनी श्रद्धा सर्ग
 210 वही, निवेद सर्ग
 211 वही, चिन्ता सर्ग
 212 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ 117-119
 213 देखिए—डॉ नामवरसिंह का लेख—‘प्रसाद जी की भाषा-शैली’
 214 ‘प्रसाद जी का गद्य विशृंखल और ऊबड़-खाबड़ था। उन्होंने भाषा का अभ्यास नहीं किया था, भाव के आवेग में उनके वाक्य प्रायः लुढ़क-मुड़क शिलाखंडों की तरह लुढ़कते रहते थे।’—शान्तिप्रिय द्विवेदी
 ‘परिवाजक की प्रज्ञा’ (डॉ नामवरसिंह का लेख ‘प्रसाद जी की भाषा-शैली’ से उद्धृत)
 215 आचार्य विश्वेश्वर का अनुवाद
 216 लहर, पृ 9
 217 वही, पृ 19
 218 कामा, पृ 206
 219 ककाल, पृ 206
 220 कानन, पृ 96
 221 लहर, पृ 11
 222 कानन, पृ 100
 223 प्रति, पृ 48
 224 चित्रा, पृ 101
 225 आसू, पृ 10
 226 वही, पृ 30
 227 वही, पृ 63
 228 लहर, पृ 64
 229 तितली, पृ 154
 230 स्कन्द, पृ 62
 231 कामा, पृ 24
 232 वही, पृ 124
 233 वही, पृ 69
 234 वही, पृ 5
 235 लहर, पृ 12
 236 वही, पृ 63
 237 वही, पृ 66
 238 कानन, पृ 122
 239 लहर, पृ 40
 240 चन्द्र, पृ 59

- 241 कामा, पृ 50
 242 ध्रुव, पृ 69
 243 कानन, पृ 109
 244 आसू, पृ 49
 245 कानन, पृ 100
 246 कामा, पृ 127
 247 वही, पृ 175
 248 कामा, पृ 175
 249 झरना, पृ 36
 250 वही, पृ 34
 251 आसू, पृ 7 11 14
 252 प्रति, पृ 49
 253 झरना, पृ 31
 254 आसू, पृ 53
 255 कानन, पृ 96
 256 चित्रा, पृ 175
 257 वही, पृ 105
 258 झरना, पृ 41
 259 लहर, पृ 43
 260 कामा, लज्जा सर्ग
 261 आसू, पृ 36
 262 चित्रा, पृ 176 कानन, पृ 43
 263 झरना, पृ 15 चित्रा, पृ 131
 264 ककाल, पृ 94, 134, आसू, पृ 14, 19, 42 झरना, पृ 14 कामा, पृ 67
 265 राज्य, पृ 23
 266 ककाल, पृ 44, आसू, पृ 19, झरना, पृ 6, 41, स्कंद, पृ 97, राज्य, पृ 31, ध्रुव, पृ 5
 267 चित्रा, पृ 171, ककाल, पृ 94 झरना, पृ 5, कानन, पृ 143
 268 प्रेम, पृ 1, 12
 269 कानन, पृ 54
 270 चित्रा, पृ 163, कानन, पृ 121 काम, पृ 42 आसू, पृ 10
 271 करुणा, पृ 14, कानन, पृ 24
 272 लहर, पृ 43
 273 ककाल, पृ 20
 274 तितली, पृ 108
 275 चित्रा, पृ 31, 35, झरना, पृ 1
 276 चित्रा, पृ 105, आसू, पृ 22
 277 जनमे, पृ 82
 278 ककाल, पृ 278, कानन, पृ 96, प्रेम, पृ 11 झरना, पृ 43, लहर, पृ 11, 23, 27, 50, आसू, पृ 22 कामा, पृ 179, 224
 279 ध्रुव, पृ 2, तितली, पृ 249, इय, पृ 105 ककाल, पृ 206
 280 महा, पृ 12, कामा, पृ 110, आसू, पृ 50, विशाख, पृ 12, स्कंद, पृ 11
 281 ककाल, पृ 20
 282 इन्द्र, पृ 114
 283 आधी, पृ 7
 284 कानन, पृ 70
 285 झरना, पृ 31

- 286 प्रति, पृ 41
 287 आसू, पृ 54
 288 लहर, पृ 40
 289 करुणा, पृ 8
 290 लहर, पृ 57
 291 झरना, पृ 5
 292 आसू, पृ 30
 293 कानन, पृ 108
 294 जनमे, पृ 75
 295 इन्द्र, पृ 16
 296 अजात, 103
 297
 298 ककाल, पृ 203
 299 आसू, पृ 35
 300 चन्द्र, पृ 177
 301 आसू, पृ 22
 302 आधी, पृ 112
 303 वही, पृ 95
 304 आकाश, पृ 100
 305 वही, पृ 13
 306 झरना, पृ 65
 307 आसू, पृ 73
 308 कानन, पृ 25
 309 कामा, पृ 142, कानन, पृ 105
 310 स्कन्द, पृ 27
 311 चन्द्र, पृ 59
 312 कामा, पृ 18
 313 कानन, पृ 125
 314 कामा, पृ 45
 315 इन्द्र, पृ 36
 316 करुणा, पृ 8
 317 लहर, पृ 34
 318 इन्द्र, पृ 77
 319 प्रेम, पृ 17
 320 इन्द्र, पृ 60
 321 वही, पृ 122
 322 प्रति, पृ 44
 323 लहर
 324 वही, पृ 72
 325 लहर, पृ 69
 326 वही, पृ 73
 327 कानन, पृ 22
 328 अजात, पृ 118
 329 कामा, आशा सर्ग
 330 वही, पृ 213
 331 प्रेम

- 332 वही, पृ 14
 333 वही, पृ 18
 334 झरना, पृ 13
 335 कामा, चिन्ता सर्ग
 336 कामा, पृ 263
 337 इप, पृ 15
 338 छाया, पृ 23
 339 वही, पृ 118
 340 वही, पृ 18।
 341 इन्द्र, पृ 62
 342 वही, पृ 24
 343 वही, पृ 65
 344 वही, पृ 69
 345 वही, पृ 71
 346 वही, पृ 113
 347 आधी, पृ 92
 348 वही, पृ 96
 349 वही, पृ 97
 350 वही, पृ 36
 351 वही, पृ 79
 352 वही, पृ 87
 353 प्रति, पृ 69
 353 प्रति, पृ 69
 354 कानन, पृ 10
 355 वही, पृ 25
 356 वही, पृ 90
 357 वही, पृ 108
 358 महा, पृ 15
 359 प्रेम, पृ 18
 360 वही
 361 झरना, पृ 11
 362 झरना, पृ 37
 363 लहर, पृ 69
 364 वही, पृ 70
 365 आसू, पृ 20
 366 कामा, पृ 205
 367 आकाश, पृ 66
 368 ककाल, पृ 95
 369 विशाख, पृ 47
 370 वही, पृ 51
 371 कामा, पृ 81
 372 अजात, पृ 38
 373 वही, पृ 56
 374 जनमे, पृ 33
 375 चन्द्र, पृ 217-218
 376 ध्रुव, पृ 68

- 416 झरना, पृ 29-49
 417 चित्रा, पृ 143
 418 कामा, 'रहस्य सर्ग' में छंदों का पहला चरण, झरना, पृ 24
 419 'करुणालय' व 'महाराणा का महत्त्व'
 420 कानन, पृ 84, 90 झरना, पृ 18
 421 वही, पृ 111
 422 भारतेन्दु प्रकाश (चित्रा), कानन, पृ 99
 423 कामायनी, कर्म, सर्ग
 424 वही, चिन्ता सर्ग
 425 कानन, पृ 86, 95
 426 जहा भी 'छप्पय' का प्रयोग है वहा ।
 427 झरना, पृ 27-28, 'किरण', झरना, कानन, पृ 58, 88
 428 कानन, पृ 78
 429 झरना, पृ 42, कानन, पृ 50
 430 कानन, पृ 38
 431 चित्रा, पृ 7, 141
 432 डब्लू एच हडसन 'एन इन्ट्रोडक्शन टू दि स्टडी ऑफ लिटरेचर', पृ 119-20
 433 कामा, पृ 13
 434 वही, पृ 45
 435 वही, पृ 213
 436 वही, पृ 294
 437 लहर, पृ 49
 438 वही, पृ 38
 439 सिद्धांत और अध्ययन, पृ 230
 440 आधुनिक काव्य रचना और विचार, पृ 138-139
 441 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध', पृ 86 69
 442 'अतएव दोनों की अनिवार्यता असंदिग्ध है परंतु प्रश्न सापेक्षिक महत्त्व का है । विधि और तत्त्व दोनों का ही महत्त्व है, परंतु फिर भी तत्त्व, तत्त्व ही है । रस और ध्वनि में तत्त्व पद का अधिकारी कौन है ? इसका उत्तर निश्चित है—रस ।'—हिंदी ध्वन्यालोक, भूमिका, पृ 69
 443 'आलोचना' (27) में डॉ हज्जारीलाल शर्मा का लेख—'ध्वनि-सिद्धांत का सामयिक मूल्य'
 444 काव्यादर्श, 1/93
 445 वही, 1/100
 446 भारतीय साहित्यशास्त्र, खंड 2, पृ 160
 447 सेठ कन्हैयालाल पोद्दार काव्य कल्पद्रुम, प्रथम भाग, रस-मंजरी, पृ 288-289
 448 भारतीय साहित्यशास्त्र, खंड 2, पृ 146
 449 वही, पृ 150-51
 450 काव्यादर्श, 2/1
 451 वही, 1/102
 452 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 65, तथा पृ 66 भी
 453 हिंदी काव्यालंकार सूत्र (भूमिका), पृ 186
 454 वही, पृ 186
 455 ध्वन्यालोक, 3/47
 456 भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, भाग 2 पृ 464
 457 वही, पृ 462
 458 वही, पृ 464
 459 चिन्तामणि, भाग-1, 'कविता क्या है' नामक लेख

- 460 देखिए—‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’ में ‘यथार्थवाद और छायावाद’ नामक लेख
 461 आचार्य विनयमोहन शर्मा साहित्यावलोकन, पृ 65
 462 वि दे, हमारा लेख—‘प्रसाद के नाटक’ सेठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रन्थ, पृ 703-730
 363 वि दे—‘श्री महावीर अधिकारी द्वारा संपादित ‘जयशंकर प्रसाद जीवन-दर्शन’, ‘कला और कृतित्व’ के
 पंचम खंड में, तथा ‘वातायन’ के ‘गीत अंक’ में हमारे लेख—क्रमशः ‘प्रसाद का गीति काव्य’ तथा ‘गीत का
 स्वरूप’
 464 वि दे—डॉ जगन्नाथ प्रसाद शर्मा प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 274-75
 465 ‘आलोचना’ (28), पृ 51
 466 ‘प्रसाद और निराला’ नामक लेख
 467 वाङ्मय विमर्श (प्रथम उपस्करण), पृ 32-33
 468 ‘प्रसाद और निराला’ नामक लेख से
 469 ‘But the success of American poetry in the 20th century has not, I think been
 chiefly ideological, it has been stylistic Our poets have been most concerned
 with new ways of expressing them (ideas) × × × their greatest success has been in
 the field of technical competence in a few cases technical brilliance ’—P Y
 ‘American Poetry in the 20th. Centurey’ p 23
 470 इस प्रकार विरोधाभास आधुनिक साहित्य में हमारे लिए सर्वथा अपरिचित वस्तु भी नहीं—देखिए, आचार्य
 वाजपेयी जी के ‘प्रसाद और निराला’ नामक लेख का अंतिम भाग ।

प्रसाद-साहित्य का मूल्यांकन

प्रकरण-प्रवेश

प्रकरण-संगति

साहित्य-समीक्षा व्यापार के तीन प्रमुख अंग हैं—भावन, विश्लेषण और मूल्यांकन। यद्यपि वैज्ञानिक स्पष्टता के आग्रह से ये तीनों अंग स्वायत्त या परस्पर निरपेक्ष भी समझे जाते हैं, किंतु परिपूर्ण समीक्षा-व्यापार की सार्थकता इन तीनों की समग्रता में ही चरितार्थ होती है। इन तीनों अंगों के तारतमिक महत्त्व के अंकन में यहाँ अधिक न पड़कर सामान्यतः यह कहा जा सकता है कि 'मूल्यांकन' उक्त व्यापार की चरम परिणति है। अतः प्रसाद के सबंध में मूल्यांकन के इस प्रकरण की आवश्यकता सहज-स्पष्ट है। हिन्दी समीक्षा के क्षेत्र में पिछले 25-30 वर्षों में प्रसाद-साहित्य का विश्लेषण-विवेचन पर्याप्त हो चुका है, पर प्रसाद से, काल की दृष्टि से, अति निकटता के कारण अथवा प्राचीन व नवीन के प्रबल मथन से प्रसूत नवीन जीवन-दृष्टियों और कला-दृष्टियों के आलोक में निर्मित साहित्यिक मूल्यों के स्पष्टीकरण और स्थिरीकरण की प्रतीक्षा में अब तक प्रसाद के मूल्यांकन का, कतिपय विशिष्ट अपवादों को छोड़कर, कोई सश्लिष्ट प्रयत्न सामने नहीं आया। प्रसाद-साहित्य के विविध अंगों या रूपों पर, स्वतंत्र रूप से अनेक प्रौढ कृतियों के प्रणयन द्वारा समीक्षा और शोध के क्षेत्र में महत्वपूर्ण मूल्यात्मक तथ्य निकाले गये हैं, पर कुछ अपवादों को छोड़कर, विधाओं को समय या समवेत रूप में लेने पर, रासायनिक प्रक्रिया से, जिन नूतन तथ्यों की प्राप्ति संभव है, उनके अवगाहन तथा प्रस्तुतीकरण का कोई विशिष्ट उद्योग दिखाई नहीं पड़ा। अतः स्वाभाविक ही है कि इस प्रबंध के प्रत्येक प्रकरण से जो निष्कर्षात्मक तथ्य प्राप्त हुए हैं, उन पर समय दृष्टि रखते हुए किसी निष्कर्ष पर पहुँचने का प्रयत्न, जो शोध-प्रक्रिया का एक महत्वपूर्ण अनिवार्य अंग ही है, किया जाये। वस्तुतः विश्लेषण की परिणति के रूप में प्रसाद के विशिष्ट प्रदेश को स्पष्टता के साथ उभारना और प्रस्तुत करना इस प्रबंध का एक गंभीर या सर्वोपरि दायित्व है, प्रबंध का समस्त विश्लेषण-व्यापार मानो इसी के लिए नियोजित हुआ है। इस दृष्टि से प्रसाद-साहित्य का मूल्यांकन नामक यह प्रकरण यहाँ सुसंगत ही समझा जायेगा।

प्रकरण-संबंध के अंतर्गत यहाँ एक बात का संकेत कर देना भी आवश्यक है। समीक्षा के प्रकारों में एक प्रकार है—निर्णयात्मक आलोचना, जो अपनी प्रक्रिया या प्रकृति के कारण सैद्धांतिक तथा व्याख्यात्मक या व्यावहारिक आलोचना की अपेक्षा, उत्तम कोटि की आलोचना नहीं समझी जाती, पर 'मूल्यांकन' और 'निर्णय' हमारी दृष्टि में दो भिन्न बातें हैं, मूल्यांकन

किसी व्यक्ति, वस्तु या कृतित्व का, जीवन और कला की स्वतंत्र या समवेत तुला पर, उत्कर्ष या अपकर्ष आकर सिद्धि-उपलब्धि का निस्सग भाव से—शुद्ध वस्तुमुखी दृष्टि से—तोलन है, जबकि निर्णय में एक कठोर या हृदयहीन न्यायाधीश की तरह या किसी स्थूल या पूर्वाग्रह-शासित दृष्टि से, शासक स्वर में, एक निर्णय-विशेष का अध्यारोप है। निश्चय ही प्रथम दृष्टि अधिक व्यापक, मानवीय, काव्य-सत्य-प्रेरित तथा भावी विकासात्मक चिंतन के सभाव्य परिणामों की स्वीकार्यता के प्रति उदार तथा द्वितीय दृष्टि प्रायः कठोर एवं अहपूर्ण-सी जान पड़ती है। मान्यताओं के सतत सस्कार और विकासशीलता के इस युग में निर्णयात्मक आलोचना कदाचित् इसी कारण आज आलोचना का बहुत स्वस्थ प्रकार नहीं मानी जाती। मूल्याकन और निर्णय का यहाँ यह तात्त्विक और मूलभूत अंतर समझकर चलना ही निरापद होगा। हम मूल्याकन का प्रयास मात्र कर रहे हैं, किसी प्रकार के अंतिम निर्णय का कोई दुस्साहस नहीं। यो प्रत्येक विचारणीय प्रश्न का निर्णय होना ही चाहिए, क्योंकि निर्णय निश्चयात्मक ज्ञान होता है और वह प्रमाणों का फल होता है—‘निर्णयोऽवधारणज्ञानम्। तच्च प्रमाणानां फलम्।’¹ किंतु साथ ही यह भी सत्य दिखायी पड़ता है, और विशेषतः काव्य-साहित्य जैसी सूक्ष्म-तरल वस्तु या उसकी विवेचना के सदर्थ में, कि किसी विकासशील वस्तु का अंतिम सत्य निकालना असंभव ही होता है। जैनों का ‘स्याद्वाद’ निर्णय की इस असंभवता की ओर संकेत करता है। मूल्यों का निर्माण एक सतत विकासशील प्रक्रिया है और अनेक जीवन-दृष्टियों व युग-भेद से एक ही साहित्य की विभिन्न व्याख्याएँ शक्य हैं। अतः अपने आयोजन को हम ‘मूल्याकन’ की मृदुल व लचीली संज्ञा ही देना चाहेंगे, जिसमें तर्क-सम्मत तथा विविध जीवन-दृष्टियों पर आधारित नाना व्याख्याओं की सगति व प्रामाणिकता की संभावना भी पूर्व-निहित है।

मूल्याकन का गाभीर्य व दायित्व

साहित्यिक मूल्याकन का कार्य एक अत्यंत गुरु-गभीर कार्य है। ‘मूल्याकन का साहस’²—यह पदावली ही इस कार्य की गुरुता का संकेत करती है। रिचर्ड्स ने आलोचक के लिए मूल्यों का परिनिष्ठित व निश्चित न्यायाधीश होना अत्यंत आवश्यक माना है।³ यह तो ठीक है, पर साथ ही कठिनाई यह भी है कि मूल्य का सही लेखा लगाया भी गया है या नहीं, इसका अंतिम निर्णय भी तो कौन करेगा⁴—इसलिए कि जीवन व साहित्य की विविध विचार-सरणियों के तुल्य सग्राम में कौन-सा मूल्य सर्वमान्य हो सकेगा, यह निश्चित रूप से कह सकना अत्यंत कठिन है। विशद, सूक्ष्म और विराट् प्रश्न है, जिसका सबंध हमारी समस्त चेतना, हमारे इतिहास, हमारे समाज, मानव की चरम नियति और हमारे सर्वोच्च रुचि-संस्कार का प्रश्न है। रिचर्ड्स की एक करुण कल्पना है कि सन् 3000 के लगभग (यदि सब कुछ ठीक चलता रहा तो) मानव-ज्ञान इतना समृद्ध हो चुकेगा कि उस युग के लोगों को हमारी सौंदर्य-चिन्ता, हमारा मनोविज्ञान और मूल्य-विषयक हमारे साधु सिद्धांत बड़े दयनीय जान पड़ेंगे।⁵ और वर्तमान युग में भी देखें तो जहाँ मूल्यों के बटखरे तैयार होते हैं वहाँ भी बड़ा विरोध व वैमत्य है।⁶ इससे मूल्याकन के कार्य की गुरुता व जोखिम का सहज ही अनुमान हो सकता है। रिचर्ड्स ने तो स्पष्ट ही स्वीकार किया है कि अभी हम इस दृष्टि से अत्यंत अपरिपक्व हैं, मूल्याकन की नाप-जोख कैसे की जानी चाहिए, इससे अभी हम अपरिचित ही हैं।⁷ पर साथ ही नवीन

कृतियों का मूल्यांकन आज हमारा एक ज्वलत प्रश्न भी है। हर्ष की बात है कि आज का आलोचक इस दिशा में जागरूक है, वह मूल्यांकन की आवश्यकता समझते हुए उसके साधन व प्रक्रिया के सबंध में सचिंत है।⁸

जो हो पर इससे साहित्य समीक्षा के क्षेत्र में मूल्यांकन के उद्योग की अनिवार्यता या अपरिहार्य आवश्यकता किस प्रकार न्यून या शिथिल होती नहीं जान पड़ती। वस्तुतः कृति अथवा कृतिकार-विषयक सत्य को उघाड़ने के लिए वदना, भावुकता, स्तवन आदि के कुहासे को भेदकर—सही-सही और निर्मम भाव से मूल्यांकन करना समीक्षक या शोधार्थी का सर्वोपरि दायित्व है।

पश्चिम में नवीन मूल्यों के आधार पर वर्तमान युगों में समीक्षकों ने रचनाकारों का काफी कड़ाई के साथ मूल्यांकन किया है। आर्नल्ड और इलियट के नाम लिये जा सकते हैं। वड्सवर्थ के लिए मैथ्यू आर्नल्ड ने लिखा है कि वह अपने प्रेरणास्रोत के मूलों पर रहता हुआ भी सदा बहुमूल्य रचना नहीं देता, अतः जो सदा उसकी प्रशंसा में ही लग रहते हैं, वे वास्तव में विवेकाभाव से अपने आलोच्य साहित्यकार को हानि ही पहुँचाते हैं।⁹ इसी प्रकार इलियट ने एडिसन आदि के सबंध में कहा है। तारावरव ने वड्सवर्थ के लिए एक स्थान पर तो यहाँ तक लिख दिया है कि कभी-कभी वह बचकाना, निष्पक्ष या चमत्कारहीन और फूहड़ (childish, dull, silly) भी हो जाता है। तात्पर्य यह है कि मूल्यांकन में मुलाहिजा करने या रखने की प्रवृत्ति धीरे-धीरे वहाँ कम होती चल रही है। प्रसाद के सबंध में भी हमें अधिक निस्संग होने का अभ्यास करना है, क्योंकि उनकी आतंककारी अश्रुशक्ति गुरुता से अभिभूत होकर, विद्वानों की दृष्टि में, वस्तुतः उनको परखने का प्रयत्न नहीं हो रहा है और जो कुछ हो भी रहा है, वह बुद्धि को तिलाजलि दे श्रद्धावश कुछ और ही बनाया जा रहा है। प्रसाद जी के आलोचक तो उनको आसमान पर चढ़ाने में लगे हैं।¹⁰ ऐसी स्थिति में प्रसाद-साहित्य का मूल्यांकन हमारे सामने एक चुनौती बनकर उपस्थित है, अतः तथ्य-शोध व तत्त्व-बोध की दृष्टि से वह एक गंभीर साहित्यिक अभियान होना चाहिए।

मूल्यांकन की आवश्यकता

अब यह प्रश्न खड़ा होता है कि मूल्यांकन की आवश्यकता ही क्या है? साहित्यकार स्वच्छंद रूप से अपना सर्जन करता चले, और मानव-मन की स्वच्छंद लहरों पर उसे क्रीड़ा के लिए छोड़ता चले, क्या इतना ही पर्याप्त नहीं? जिस सृजन में जितनी प्राण-ज्योति व शक्ति होगी, उसके अनुसार वह सृजन स्वयमेव जी लेगा। रचनाकार भी मानव-मन की इस उभय पक्षीय प्राकृतिक प्रक्रिया से सहज ही सतुष्ट हो जायेगा। साहित्य के समीक्षकों-दार्शनिकों के द्वारा भावी मूल्यांकन की अवश्यभावितता की भावना से क्या साहित्यकार, पीले पत्ते की तरह, पहले से ही भयभीत होकर सहज-स्वाभाविक रूप में अपना अबाध सर्जन कर सकेगा? स्वच्छंदता साहित्य का एक महान् गुण है। क्या ऐसे सर्जन को ऐसी कृत्रिम कसौटियों पर (जिसकी रचयिता संभवतः कल्पना भी न करे) बिस-परखकर देखने का निर्मम व्यापार कोई स्वस्थ साहित्यिक प्रक्रिया है? क्या मूल्यों के भारी जुए को गले में डालकर वह सहज आत्म-दान कर सकेगा? फिर मूल्यांकन का प्रयत्न ही कितना असंभव, जटिल व खतरनाक है। क्या यह आलोचक का दभ नहीं कि साहित्यकार की आंतरिक सत्य-भावना, जो निखिल सृष्टि के पटल

पर उसका सबसे प्रिय स्वानुभूत सत्य है और इस प्रकार अपनी प्रामाणिकता में ऐसा अद्वितीय और निर्विवाद है कि जिसके जाचने की कसौटी न है और न होगी, जो किसी ऐसी देशी-विदेशी तराजू पर तोले, ऐसे पैमाने से उसे नापे, और ऐसी कसौटी पर उसे कसे, जो कवि या साहित्यकार की भावनाओं के निजी अकाट्य पैमाने की तुलना में नितान्त हेय, त्याज्य व हास्यास्पद हो, क्या कोई भी गौरवशाली और स्वाभिमानी साहित्यकार इस प्रकार तुलित या निकषित होने के लिए अपने आपको स्वेच्छा से प्रस्तुत करना चाहेगा? क्या यह उसकी एकांत निजी स्वानुभूति व जीवन-मर्मरूप पुलक-रोमांच का उपहास नहीं है? इसकी क्या गारंटी है कि सूक्ष्म अनुभूतियों की जाच के अनुरूप ही सूक्ष्म बटखरे भी तैयार हो चुके हैं।

मूल्यांकन की आवश्यकता के प्रश्न को लेकर इस प्रकार की तर्कराजि उपस्थित की जा सकती है। (वास्तव में एक दृष्टि से इन तर्कों में बड़ा वजन है। पर एक दूसरे आधार-बिंदु (Stand Point) से भी इस समस्या पर विचार करना होगा। साहित्यकार अपनी प्रकृति से स्वच्छद है। वह यदि सचमुच स्वच्छद वृत्ति का है तो मूल्यांकन जैसे साहित्यिक प्रयत्नों के होते हुए भी उससे वह क्यों हततेज, नियंत्रित व आतंकित हो। स्रष्टा अपना कार्य करे और आलोचक अपना। इसमें रचयिता को क्यों आपत्ति होनी चाहिए? फिर मूलतः मूल्यांकन का प्रश्न एक बड़े धरातल का प्रश्न है। युग की जाग्रत मेधा, रचनात्मिका चेतनाओं की अर्जनाओं-उपलब्धियों का लेखा-जोखा लेती चलने के लिए बाध्य है, विवश है। “उपजहि अनत, अनत छवि लहहि।” स्रष्टा से हम यह आशा नहीं कर सकते कि वह नियमत अपने सृजन की व्याख्या भी करे। इस कार्य के लिए उससे अधिक अवकाश-प्राप्त अधिक योग्य व कार्य-कुशल और सभ्यतः अधिक समीक्षोपयोगी मेधा-बुद्धि वाले विशेषज्ञ तैयार हैं जिनका काम ही रचनाओं में से ज्योतिषा निकालकर देखना और दिखाना है। प्रत्येक देश की अपनी एक दीर्घ काल-संचित सांस्कृतिक राशि होती है, जिसको निरंतर समृद्ध-अभिवृद्ध करते चलते देखना कुछ विशेष प्रकार के बुद्धिजीवियों (आलोचकों) की एक निगूढ़ व प्रिय वासना है, उनका एक दायित्व है। इस स्थायी सांस्कृतिक निधि में वे ही उपलब्धियाँ सम्मिलित की जा सकती हैं जो एक ओर तो मानव-मन के गहरे तत्त्वों से उद्भूत होकर जीवन-सत्य की वाहिनी हों और दूसरी ओर वह सार्वकालिक व सार्वदेशिक कसौटियों पर निरखी-परखी जाकर तथा अपनी निर्दोषता व निर्मलता में विवादातीत ठहराई जाकर सस्कृति के माध्यम से मानव-मात्र की स्थायी संपत्ति होने की महत्त्वाकांक्षणी हो। राष्ट्रीय सस्कृति और अतः विराट् मानव ज्ञान-संपत्ति के कोश को समृद्ध-पुष्ट करने की परंपरा में मूल्यांकन का यह कठोर कर्म एक निर्मम आवश्यकता है। आचार्य वाजपेयी जी के शब्दों में भी इस अनिवार्य आवश्यकता का पोषण किया जा सकता है “कवि और उसके काव्य का विवेचन और मूल्यांकन कई स्तरों पर किया जा सकता है, और यह भी सच है कि विभिन्न समयों और युग-प्रवृत्तियों के प्रभाव से उक्त विवेचन और मूल्यांकन में परिवर्तन भी होते रहते हैं। परंतु इन अनिवार्य परिवर्तनों के रहते हुए भी कवि की मूल वस्तु के स्वरूप और उसके काव्योत्कर्ष के सबंध में कुछ स्थायी और अपरिवर्तनीय धारणाएँ भी रहा करती हैं। इन धारणाओं की पुष्टि करना आवश्यक होता है, अन्यथा किसी भी कवि के संबंध में राष्ट्रीय प्रतिक्रियाओं का स्थिरीकरण नहीं हो पाता। इस प्रकार की प्रतिक्रियाओं का स्थिरीकरण प्रत्येक युग के समीक्षकों का आवश्यक दायित्व है।”¹¹

बात यह है कि प्रत्येक अभिव्यक्ति (जो कृत्रिम, प्रमादपूर्ण, अपरिपक्व और कौशलहीन भी हो सकती है) बिना किसी विशिष्ट आधार के श्रेष्ठ कही भी कैसे जा सकती है। वस्तुतः मूल्यांकन से एक बड़ा लाभ भी है। इस प्रक्रिया में जहाँ किसी सभावित भ्राति या प्रसाद से अशुद्ध या कृत्रिम आधारों पर मूल्यांकन की भी एक सभावना है वहाँ सही हाथों में पड़कर कृतियों के सनातन रूप से काल-पटल पर जीवित रहने की भी अपार सभावनाएँ निहित हैं। संभव है कि वरेण्य व सुयोग्य रचनाएँ यथार्थ मूल्यांकन के प्रयत्न के अभाव में किसी अज्ञात उपेक्षा से अधकार में ही लुप्त हो जाये। इस प्रकार कृतियों या कृतित्व के मूल्यांकन की एक आवश्यकता है जो स्रष्टा की दृष्टि के अवाञ्छित होने पर भी एक व्यापक लक्ष्य की सिद्धि के लिए अपरिहार्य है। रचना के आनन्द में एक चेतना-शाखा (faculty) या भावन से लेकर साथ ही साथ या बाद में एक दूसरी चेतना-शाखा, अर्थात् विवेक वृत्ति से हम समीक्षा की ओर भी प्रायः बढ़ चलते हैं और किन्हीं सुनिश्चित पूर्व अथवा नवीन आधारों पर रचना का मूल्य भी आकने लगते हैं।¹²

अपनी सभ्यता-संस्कृति की उपलब्धि, समृद्धि या विकास का लेखा-जोखा लेते चलना प्रत्येक राष्ट्र या समाज के लिए आवश्यक है, अपनी अर्जना की धारा को विकसित करते चलना प्रत्येक युग की मनीषा का दायित्व है। प्रत्येक युग में सर्जन होता है और उस सर्जन का तटस्थ भाव से और इस दृष्टि से मूल्य निर्धारित करना कि अमुक कृति या कृतिकार का कृतित्व देश या विश्व की मानव ज्ञान-धारा में महत्त्वपूर्ण योगदान है, अत्यंत आवश्यक है। किंतु किसी विशिष्ट व्यावहारिक सुविधापूर्ण दृष्टिकोण से या किसी एकांत निजी मनोनुकूल आधार पर एक ही कृतित्व विभिन्न दृष्टियों से विभिन्न रूपों में आका जाता है, पर चरम सत्य तो वस्तुतः एक है। उन विविध दृष्टियों के केंद्रीय तत्वों को आत्मसात् करते हुए सर्वोपरि आधार तैयार हो सकता है। सब एकांगिताग्रस्त, अधूरे, क्षेत्रीय, वर्गीय दृष्टिकोणों से मुक्त होकर, सृजन के निजी सत्य से कृतित्व को आकर्षित उसके गुण-दोषों का विश्लेषण करके, उसके मूल्य को आकना या निर्धारित करना ही समीक्षक का सर्वोपरि दायित्व है। स्वभावतः ही यह कार्य अत्यंत जोखिम का है, किंतु है वह अत्यंत आवश्यक। यह भी संभव है कि अन्य दृष्टियों को एकांगी ठहराकर हम स्वयं भी किसी पूर्वाग्रह से ग्रस्त होकर पुनः उसी दोष को आशिक या पूर्ण रूप से, जान या अनजान में, दुहरा रहे हों। किंतु तर्क और न्याय ही जब पथ-प्रदर्शक हो जाता है तो मूल्यांकन में पर्याप्त निर्दोषता आ सकती है। साथ ही यह भी समझ रखना चाहिए कि शाश्वत कसौटियों का पूरा सम्मान करते हुए भी हमारे मूल्यांकन में युग की आवश्यकताओं, रुचियों व संस्कारों (व्यक्तिगत भी) का समाविष्ट हो जाना भी, मानवीय मनोवैज्ञानिक दृष्टि से, संभव हो सकता है। एक ही कृतित्व का मूल्यांकन विविध युगों में विविध रूपों से होता चलेगा, इसमें भी कोई संदेह नहीं। अवश्य ही विविध दृष्टियों से उपलब्ध ये मूल्यांकन, अपनी चरम परिणति में, आलोच्य कृतित्व के सबंध में एक व्यापक और अभिवदनीय सत्य प्रदान करेंगे।¹³

मूल्यांकन की प्रक्रिया

मूल्यांकन की जो प्रक्रिया हमने अपनायी है वह प्रस्तुत प्रकरण की रूपरेखा से स्पष्ट ही दिखायी पड़ेगी। साहित्य की मूल प्रकृति के आलोक में ही इस प्रक्रिया का निर्धारण हुआ है।

मूल्यांकन के प्रायः सभी आवश्यक, प्रमुख व गौण आधारों का निर्धारण व निर्माण करके उन आधारों पर प्रसाद-साहित्य का विस्तारपूर्वक निरीक्षण-परीक्षण किया गया है और अंतिम परिणाम की अवगति से पूर्व प्रसाद-साहित्य की सब पूर्वागत उपलब्धियों (गुण-दोषों) को भी विवेचन में गुप्तित कर दिया गया है। इस प्रकार मूल्यांकन में उन सब बातों का विचार रखा गया है जो सैद्धांतिक दृष्टि से इस विषय में आवश्यक उठराये जाते हैं।

मूल्य और मूल्यांकन तात्त्विक विवेचन

मूल्य क्या है ? मूल्य का अर्थ व स्वरूप

मूल्य क्या है ? मूल्यांकन के क्षेत्र में पाव रखते ही पहला प्रश्न खड़ा होता है—मूल्य क्या है ? 'मूल्य' शब्द की विविध अर्थ-छायाओं के स्पष्ट अवबोध पर ही प्रसाद-साहित्य के मूल्यांकन की ओर हम आश्वस्त ढंग से आगे बढ़ सकते हैं। यहाँ ध्यान देने की पहली बात यह है कि 'मूल्य' शब्द (अन्य अनेक शब्दों की ही भाँति) साहित्य-क्षेत्र का अपना निजी शब्द न होकर वाणिज्य-अर्थशास्त्र आदि के क्षेत्र का शब्द है।¹⁴ अतः शुद्ध साहित्यिक दृष्टि से 'मूल्य' शब्द का साहित्यिक पर्याय सभ्यता, महत्त्व, सामर्थ्य, क्षमता या वास्तविक क्षमता, मर्म-सवेदना आदि शब्दों के द्वारा व्यक्त किया जा सकता है।¹⁵ संस्कृत, हिंदी¹⁶ और अंग्रेजी¹⁷ के कोशकारों ने इसके विभिन्न अर्थ दिये हैं। उन अर्थों में समाये विविध आशयों को एकसाथ मिलाकर देखने पर, अत्यंत व्यापक रूप से, वही वस्तु मूल्यवान् समझी जा सकती है जिसमें आंतरिक योग्यता, उच्चकोटि की क्षमता या हित करने की शक्ति हो, जो उपयोगी व सम्माननीय हो, जो निर्माण कौशल के किसी उच्च उत्कर्ष बिंदु की निदर्शक हो तथा स्पृहणीय हो। 'मूल्य' शब्द के अर्थ के अनुसार हम 'मूल्यांकन' किसी कृति या कृतित्व का सामान्यतः या व्यापकतः स्वीकृत वस्तु-मुख्य प्रतिमानों या पूर्वनिश्चित प्रतिमानों की व्यापक पृष्ठभूमि में परीक्षण, नाप-जोख, जाच और निर्णय की एक प्रक्रिया और कार्यप्रणाली (Process) को कह सकते हैं।

हम जो कुछ भी करते हैं उसका कोई-न-कोई स्थूल या सूक्ष्म, प्रकट या प्रच्छन्न लक्ष्य या उद्देश्य अवश्य रहता है। निरुद्देश्य कुछ करना श्रम से बचने वाले व उपादेयता-प्रेमी मानव का स्वभाव नहीं। 'कला कला के लिए' के अनुयायी भले ही कहते रहे कि हमारी कला निरुद्देश्य है, (और निश्चय ही कला का यह चरम स्वरूप है) पर मनोविज्ञान तो उनकी निरुद्देश्यता को भी सोद्देश्यता से परिचालित मानेगा, क्योंकि उनकी दृष्टि में निरुद्देश्य रहकर कुछ भी करना मानव-स्वभाव के विपरीत है। व्यवहार में तो कार्य की कोटि या गुण का निर्णय प्रायः उसकी उपादेयता की तुला पर ही होता है। हम किसी कार्य को पूर्ण आश्वस्त भाव से इसीलिए करते हैं या करना चाहते हैं कि उसका परिणाम मूल्य के रूप में स्वीकृत है। हमारी आवश्यकताएँ और प्रयोजन ही प्रायः मूल्यों का निर्धारण करते हैं। जीवन में हमारी बहुत कुछ सफलता पग-पग पर मूल्यांकन की स्वस्थता पर ही निर्भर करती है। अतः मूल्य का अर्थ हुआ वह मान, जिसके आधार पर हम किसी व्यक्ति, वस्तु, कृतित्व या किसी सूक्ष्म सत्ता (भाव, विचार आदि) के गुण, योग्यता व महत्त्व को आकते हैं। इस प्रकार इस तथ्य में यह बात

निहित है कि (1) मानव का प्रत्येक कार्य सोद्देश्य ही होता है, (2) इस सोद्देश्य कार्य के पश्चात् स्वयं कर्ता या द्रष्टा (व्यक्ति-समाज) के द्वारा उसके औचित्य, उपयुक्तता, उपादेयता व उससे होने वाली आत्मतुष्टि आदि का अनेक दृष्टियों से, ज्ञान-अज्ञान में या प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से, मूल्यांकन भी होता है। प्रत्येक समाज ने अपने औचित्य की एक तुला बना रखी है, जिस पर तोलकर ही किसी वस्तु का मूल्य आका जाता है। इसी प्रकार व्यक्तित्व को आकने की भी एक तुला है, जिसका आक प्रायः समाज के आंक के अनुरूप ही चलता है। पर प्रत्येक व्यक्ति के मूल्य को समाज मान्यता देता चले तो व्यक्ति-वैचित्र्य या रुचि की अराजकता से कोई सामान्य आधारभूमि ही न रह जाये। हा, यदि प्रयोग व साहस से व्यक्ति या व्यक्ति-समूह कुछ नये मूल्य, जो न्यायोचित व बुद्धिग्राह्य हैं, गढ़ता है और समाज (यदि न्यायप्रिय व उन्नत हो तो) व्यापक रूप से उन्हें स्वीकार कर लेता है, तो परिवर्तन की प्रक्रिया के अनुरूप परिष्कृत या परिवर्तित नये मूल्यों की अवतारणा हो जाती है। इस प्रकार मूल्य-निर्माण में व्यक्ति, समाज, युग, आवश्यकता, काल आदि सबका समवेत योगदान है।

जीवन के मूल्य विविध मूल्य

कई प्रकार के मूल्यों की कल्पना की जा सकती है—यथा जीवन के मूल्य, संस्कृति के मूल्य, साहित्य के मूल्य, कला के मूल्य, व्यक्ति के मूल्य आदि। यों तो मानव जीवन एक अखंडित संपूर्ण इकाई है किंतु मानव-मस्तिष्क की क्षमताओं की सीमाओं के कारण व वैज्ञानिक स्पष्टता की दृष्टि से, जीवन या मानव के समस्त अर्जित ज्ञान को हमने कार्य-सुगमता की दृष्टि से विविध विषयों या क्षेत्रों में विभाजित कर दिया है। दर्शन, धर्म, नीति, इतिहास, संस्कृति, राजनीति, विज्ञान, कला, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र आदि विविध ज्ञान-शाखाओं के अपने निजी मूल्य हैं, जिनकी उन क्षेत्रों में सर्वोपरि महत्ता है। इन सब ज्ञान-शाखाओं के मूल्य समग्र जीवन के व्यापक मूल्यों से अतट भिन्न नहीं हैं (हों भी कैसे, सभी जीवन में से ही तो निकले हैं।) फिर स्पष्टता की दृष्टि से और क्षेत्रीय कार्य-सुगमता या सौकर्य की दृष्टि से ये क्षेत्रीय मूल्य अपने स्थान पर हमें सर्वदा पूर्णतया मान्य हैं। अपने मूल्यों में सब विषय परस्पर एक ही जीवन-रस से सिंचित होते हुए भी व्यावहारिक रूप से अपने निजी मूल्यों की समष्टि रखते हैं, और वस्तुतः इन्हीं निजी मूल्यों से ये ज्ञान क्षेत्र अपनी स्वतंत्र सत्ता बनाये रखते हैं।

प्रसाद-साहित्य के मूल्य को पहले ही सीधे-सीधे हृदयगम करने से पूर्व तदतिरिक्त अन्य प्रकार के मूल्यों की परिधि को समझ लेने से, परोक्ष रूप से, हमें हमारे गंतव्य के बोध में विशेष सहायता मिलेगी।

जीवन के प्रायः सर्वमान्य, सार्वभौम या सार्वकालिक मूल्य (श्रेष्ठ पर ही दृष्टि रहती है) हैं—त्याग, दया, सहानुभूति, कर्तव्य-परायणता, सत्य, प्रेम, शौर्य, सेवा आदि जिन्हें समेटकर तीन मूल्यों में रखा जा सकता है—सत्य, शिव और सुंदर। व्यक्ति में इन तीनों में से एक का भी अभाव हो जाने पर उसके व्यक्तित्व का सतुलन ही बिगड़ सकता है। किंतु फिर भी सुविधा की दृष्टि से 'सत्य' दर्शन व विज्ञान का, 'शिव' धर्म का और 'सुंदर' कला व साहित्य के क्षेत्र का मूल्य अथवा महामूल्य समझा जाता है। कोई तीनों के मजुलतम सामंजस्य को कला का श्रेष्ठ रूप मानता है तो कोई निरपेक्ष सौंदर्य को। ये ही गुण जीवन के चरम काम्य हैं, इन्हीं गुणों से जीवन का उत्कर्ष पाया जाता है और इन्हीं गुणों से मानव-जीवन के विविध क्षेत्र,

प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में, अनुप्राणित रहते हैं। प्रत्यक्ष रूप में इसलिए कि विज्ञान आदि में एकांत निजी मूल्य ही—तथ्य से प्राप्त वस्तुगत सत्य ही—चरम मूल्य है, किंतु जो अपनी पूर्ण सार्थकता वस्तुतः जीवन के चरम मूल्यों से संयुक्त होकर ही सिद्ध कर सकते हैं। तात्पर्य यह है कि जीवन के मूल्य ही चरम मान हैं। इसीलिए कदाचित् मैथ्यू आर्नल्ड ने सावधान किया है कि हम इस महान् शब्द 'जीवन' को कहीं भूल न बैठें (उनकी दृष्टि में मानो काव्य का यही चरम मूल्य है)। इसी प्रकार संस्कृति के विविध मूल्य भी जीवन के मूल्यों के पैमाने पर ही नापे जाकर महिमान्वित होते हैं। कला या साहित्य के मूल्य सामान्यतः या अत्यंत व्यापक रूप में माने ही जाते हैं—आनंद, रस, सौंदर्य, भाषाभिव्यक्ति आदि। इसी प्रकार व्यक्ति के मूल्य या गुण कहे जा सकते हैं—दया, क्षमा, प्रेम, सहानुभूति आदि, जो अपना महत्त्वार्जन जीवन के आधारभूत मूल्यों से ही करते हैं। ध्यान देने पर दिखायी पड़ेगा कि जीवन वाङ्मय, कला या संस्कृति के भेद से मूल्य तत्त्व बदलते नहीं, हा, वे अधिष्ठान-भेद से कुछ स्वरूप परिवर्तन करके नई पदावली का एक ऊपरी या ज्ञानक्षेत्रीय आवरण (पारिभाषिक पदावली) मात्र धारण कर लेते हैं। इस विवेचन को 'प्रसाद' से संयुक्त करके देखने पर हम प्रसाद-साहित्य का मूल्य—इस पदावली में निहित अर्थ को सहज ही ग्रहण कर सकते हैं।

साहित्य के मूल्य

'साहित्यिक मूल्य' का अर्थ है वह सर्वोपरि साहित्यिक गुण या वे गुण जो साहित्य को वह वैशिष्ट्य प्रदान करते हैं जो मानव की अभिव्यक्तिमात्र (वाङ्मय) के एक विशेष अंश या अंग (ललित साहित्य) का अनिवार्य सार-तत्त्व बनकर उसके निजी और स्वतंत्र व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा करते हैं। इन गुणों की कोई संख्या निर्धारित नहीं की जा सकती; वह एक चरम मूल्य भी हो सकता है और उसके अनेक अंगभूत मूल्य भी। एक अनेक से सबद्ध रहता ही है। उदाहरणार्थ 'रस' को हम चरम साहित्यिक मूल्य मान सकते हैं। इस चरम मूल्य के साथ आनंद, अभिव्यक्ति का सुख, सौंदर्य, (कलागत सौंदर्य—जैसे ध्वनि, रीति, गुण, अलंकार, वक्रोक्ति आदि सहित) कल्पना आदि मूल्य भी सबद्ध हैं। संस्कृत-साहित्य के विविध संप्रदायों में ध्वनि, रीति, अलंकार, गुण आदि काव्य के प्रतिष्ठित मूल्य हैं। पर वे भी 'रस' नामक चरम मूल्य से अनिवार्यतः सबद्ध हैं। ध्वनिकार ने अपनी सूक्ष्म मनीषा से इस चरम मूल्य (रस) से सबको सबद्ध किया ही है।

सत्य, शिव, सुंदर—जैसा कि पहले कहा जा चुका है, ये जीवन के सार्वलौकिक व सार्वकालिक मूल्य हैं, जिनमें साहित्य का घनिष्ठतम सबंध 'सुंदर' से है। विविध कवि, ऋषि या आलोचक साहित्य का अनुशीलन करके अपने जीवनानुभव से प्रसूत रुचि-वैचित्र्य से बीज-रूप किसी एक ही सर्वोपरि गुण या मूल्य को महत्त्व दे बैठते हैं—अवश्य ही पूरी मानसिक ईमानदारी के साथ। इस प्रकार एक ही साहित्य-क्षेत्र में विभिन्न मूल्य बन जाते हैं जो अपनी एक केंद्रीय विशेषता की सामान्यता से एक सूत्र में ग्रथित किये जा सकते हैं। रस ही यह चरम सूत्र कहा जा सकता है। अन्य साहित्यिक मूल्य पृथक-पृथक दिखायी देते हुए भी वस्तुतः किसी एक आधारभूत मूल्य (रस) से ही संयुक्त रहते हैं।

अतः हम 'रस' को चरम साहित्यिक मूल्य मान सकते हैं। यह ऐसा व्यापक मूल्य है जो पूर्व और पश्चिम की समस्त काव्य-चिन्ता के अधिकाधिक निकट जान पड़ता है, काव्य की

सार्वलौकिकता व सार्वजनीनता यदि मान्य है तो 'रस' को चरम मूल्य के रूप में स्वीकार करने में कोई कठिनाई नहीं दिखायी पड़ती। इस स्वीकार कर लेने पर जितने भी मूल्य प्रस्तुत किये गये हैं, उनकी सगति आसानी से बैठ सकेगी। जीवन के मूल्यों से भिन्न साहित्य के अपने विशिष्ट निजी मूल्य हैं। जिन गुणों के कारण हम साहित्य को साहित्य कहते हैं, विज्ञान, दर्शन या राजनीति आदि विषयों से भिन्न करके चीन्हते हैं, जो साहित्य को उसका विशिष्ट वर्ण या चारित्र्य (Distinct complexion or character) प्रदान करते हैं वे साहित्य के मूल्य कहलाते हैं। रस, ध्वनि, कल्पना, शैली, आनंद प्रदान करने की शक्ति आदि सब मूल्य साहित्यिक मूल्यों के अंतर्गत हैं। जीवन या जगत् से जो सामग्री साहित्य में उपादान या वस्तु रूप से उधार ली जाती है, उसका उपयोग, विन्यास या प्रयोग एक विशेष कौशल के साथ किया जाता है। इसी क्रिया की सफलता में ही साहित्य के मूल्य निहित हैं।

कला अपने मूल रूप में अभिव्यक्त है, हर्ष-शोक की अभिव्यक्ति है, आत्मतुष्टि के लिए—स्वान्त सुखाय—अभिव्यक्ति है, इस अभिव्यक्ति से यदि अन्य को भी आनंद प्राप्त हो तो यह दुहरी सिद्धि है। कला के जन्म के सबंध में यह धारणा प्रायः सर्व-समर्थित है। अतः कला या साहित्य-काव्य का सर्वोपरि मूल्य यदि हम आनंद मान लें तो कदाचित् कोई आपत्ति न हो। भारत में काव्य या कला की जो भी उत्कृष्ट विचारणा हुई है, सब में उसके मूल गुण या रस या आनंद को ही मूर्धन्य स्थान दिया गया है। भरत ने 'नहि रसादते कश्चिदर्थं प्रवर्तते'¹⁸ अर्थात्, 'रस के बिना किसी भी अर्थ का प्रवर्तन नहीं होता' कहकर इस विषय में सदेह नहीं छोड़ा है। कुन्तक ने काव्यबध को 'हृदयाह्लादकारकश्चित्तानन्द जनक'¹⁹ तथा 'काव्यामृत-रसेनान्तश्चमत्कारो'²⁰ कहकर, दूसरे शब्दों में भरत मुनि की ही बात दुहरायी है। आचार्य मम्मट ने कवि भारती को 'ह्लादैकमयी', 'नवरसरुचिः'²¹ तथा काव्य के प्रयोजन में 'सद्यः परनिर्वृत्तये'²² कहकर, विश्वनाथ ने 'वाक्य रसात्मक काव्यम्'²³ कहकर, तथा पंडितराज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थं प्रतिपादकं शब्द काव्यम्' व 'पुनः पुनरनुसन्धानात्मा'²⁴ कहकर इसी रस तत्त्व की सर्वोपरिता को उद्घोषित किया है।

पर आज रस के स्थान पर विज्ञान व युग-जीवन के प्रभाव से अन्य अनेक मूल्यों की प्रतिष्ठा भी की जा रही है, जिनमें से बौद्धिक व्यंग्य बिंब, प्रतीक, क्षण की अनुभूति, शिल्प आदि प्रमुख हैं। रस के अस्तित्व के ही सबंध में भाति-भाति की शकाए उठायी जा रही हैं, जिनका सार कदाचित् यह है कि जबकि आज के सकुल जीवन में रस का अनुभव ही अवशिष्ट नहीं रहा तो रस की सत्ता ही काव्य के मूल में कैसे मानी जाये। वस्तुतः यह विद्वानों में एक गंभीर विचार का विषय है। जहां तक प्रसाद का सबंध है वे रसवादी हैं, और काव्य का चरम मूल्य रस ही मानते हुए जान पड़ते हैं। उन्होंने "रसवाद की पूर्णता प्रतिपादित की है।" रस की कल्पना वस्तुतः अत्यंत व्यापक आधार पर की गयी है। आज की शब्दावली में उसका पुनराख्यान कर आधुनिक काव्यालोचन के सभी मान उसकी परिधि में आ जाते हैं। साहित्य का चरम मान रस ही है, जिसकी अखंडता में व्यष्टि और समष्टि, सौंदर्य और उपयोगिता, शाश्वत और सापेक्षिक का अंतर मिट जाता है। अन्य कथित मान या तो रस के एकांगी व्याख्यान हैं या फिर असाहित्यिक मान।²⁵

सभी प्रकार के पूर्वग्रहों से मुक्त आचार्य वाजपेयी जी का यह 'निकष' अत्यंत सुंदर रीति से समस्या का समाधान कर देता है—"किसी काव्य का या साहित्यिक कृति का श्रेष्ठत्व

किसी सवेदन या रस-विशेष में नहीं है, बल्कि उस सवेदन की मनोवैज्ञानिक प्राजलता, पुष्टता और गहराई में है।²⁶ आचार्य जी ने सभी समीक्षा-शैलियों का इसमें उचित स्थान व्यक्त कर दिया है। इसमें भी 'रस' ही मुख्य है, जिसमें अभिनवगुप्त की मनोवैज्ञानिक दृष्टि और विश्वनाथ की सारी बातें²⁷ समाविष्ट हो गयी हैं।

हमें तो ऐसा लगता है कि रसेतर विविध तत्त्व या मूल्य (भारतीय व पाश्चात्य) अलग-अलग न होकर एक ही चरम मूल्य के विविध अंग, पक्ष या उपादान हैं जो व्यक्तिगत रुचि, आग्रह आदि के कारण या सामयिक महत्त्व से चरम मूल्य का स्थान ले बैठे हैं। वस्तुतः ये जितने भी मूल्य हैं, वे सभी अपने-अपने स्थान पर ठीक हैं, यहाँ तक कि प्लेटो के मूल्य, वस्तु-सत्य और नैतिकता भी अमान्य नहीं। डॉ. नगेन्द्र ने ठीक ही कहा है कि "रस सत्त्वोद्रेक की ही स्थिति है और यह उद्रेक अनैतिकता (स्थूल) से कदापि संभव नहीं।"²⁸ पर प्लेटो के द्वारा जो भ्रांति हो गयी, वह तो यह है कि वस्तु-सत्य और कला-सत्य दोनों, काव्य-पद्धति, प्रक्रिया, या काव्य की मूल प्रकृति को भुलाकर, एक ही मान लिये गये। आगे के सब समीक्षकों के मूल्य तो ऐसे हैं जो राजशेखर के समान काव्य की पुरुष रूप में कल्पना कर लेने पर सब बड़े मजे में यथास्थान नियोजित किये जा सकते हैं। वस्तुतः इस अतिवाद को बचाकर काव्य के चरम मूल्य का निश्चय करने के लिए राजशेखर, आनन्दवर्धन एवं कुन्तक जैसे प्रतिभावान् आचार्यों की (जिन्होंने अपने समय में प्रचलित सब तत्त्वों को रस के केन्द्रीय सूत्र में सफाई के साथ गूँथ दिया) ही आवश्यकता है, जो सब तत्त्वों या मूल्यों का महत्त्व स्वीकार करते हुए सार्वलौकिक व सार्वभौमिक साहित्यिक मनीषा-मात्र का प्रतिनिधित्व कर सकें।

जीवन के मूल्य व साहित्य के मूल्य पारस्परिक सबंध

जीवन के मूल्य व कला के मूल्य के पारस्परिक सबंधों को लेकर साहित्य-जगत् में दो प्रमुख विचारधाराएँ प्रवाहित हैं (1) जीवन के मूल्य सत्य, शिव, सुंदर ही साहित्य के मूल्यों को गौरव प्रदान करते हैं, जीवन के मूल्यों से कटकर साहित्य के अपने नितांत स्वतंत्र मूल्य रस, शैली, अलंकार, काव्य-रूप आदि विशेष महत्त्व नहीं रखते, तथा (2) जीवन के मूल्य पृथक् हैं, और साहित्य के मूल्य सर्वथा पृथक्। साहित्यिक सौष्ठव व उपलब्धि का एकमात्र मानदंड जीवन-निरपेक्ष²⁹ कला का सौंदर्य, अभिव्यजना, मुक्त कल्पना, आनंद आदि ही हैं, और कुछ नहीं। ब्रेडले ने काव्य को एक 'स्वतंत्र, स्वतःपूर्ण और स्वायत्त' जगत् कहा है।³⁰

जीवन के मूल्य क्या हैं, यह बताया जा चुका है। जिन उपकरणों या तत्त्वों से मानव जीवन अर्थवान्, महत्त्वपूर्ण या महिमाशाली होता है, वे ही मानव-जीवन के वास्तविक मूल्य हैं। मानव-जाति का इतिहास बताता है कि पशु-सुलभ वृत्तियों से ऊपर उठने का प्रयत्न करते हुए ही मनुष्य ने अपनी मनुष्यता को पाया है। अतः वे उदात्त वृत्तियाँ ही जीवन-मूल्यों (सत्य, शिव, सुंदर) की निर्णायिका हैं, जिनसे मानव-जीवन अपनी किसी पूर्वनिर्धारित उदात्त नियति की पूर्त की ओर अग्रसर है। पर विचारकों का एक अन्य दल जीव-विज्ञान व मनोविज्ञान के आधार पर मनुष्य व पशु में मूलतः कोई अंतर नहीं पाता। ऐसे विचारकों का प्रभाव साहित्य पर भी पड़ा है और जब भी मूल्यों की खोज में मानव और पशु का अंतर स्पष्ट करके मानव और मानव-जीवन की उच्चता व श्रेष्ठता का निर्वचन होने लगता है, त्यों ही वे विचारक जीव-शास्त्र व मनोविज्ञान की दुहाई देते हुए, एक विचित्र घृणा से भर उठते हैं और मनुष्य की

श्रेष्ठता के दावे को एक छद्म या दभ कहकर जीवन के चिर प्रतिष्ठित मूल्यों के प्रति सदृग्ध या अवज्ञाशील हो उठते हैं और इसी मनोवृत्ति के साथ वे अपने कला-प्रेम का परिचय देते हैं। हमें तो यहाँ केवल यही कहना है कि शुद्ध आनन्दानुभूति के लिए कला के मूल्यों की स्वतंत्रता निश्चय ही काम्य है, किंतु जीवन के उन मूल्यों की जिनसे हमारा जीवन अर्थवान् बनता है, घोर उपेक्षा करके कला-स्वातंत्र्य की पक्षधरता के आवरण में मानव-जीवन को उसके मूल्यगत गौरव से वंचित करना भी एक भयंकर विडम्बना है। जीवन के उन महामूल्यों को हम 'सत्य', 'शिव', 'सुंदर'—इन तीन मूल्यों में विभक्त कर सकते हैं। ये मूल्य सार्वकालिक और सार्वलौकिक हैं—सभ्यता के अरुणोदय से ही मानव-समाज की सब पीढ़ियाँ इन मूल्यों का परम सम्मान करती आयी हैं। कला या साहित्य की व्यक्तित्व-रक्षा के लिए रस या सौंदर्य को प्रमुखता से मूल्य मानने में किसी भी प्रकार की कोई आपत्ति नहीं, पर उसे सत्य और शिव से पूर्णतः विच्छिन्न करके, केवल निराशा, अनुत्तरदायित्व, इन्द्रिय-भोग और अधकारोपासना की अपनी व्यक्तिगत रुचि-रुझान का साधन बनाना भी मानव-चेतना के भव्य इतिहास को बहाकर धूलिसात् करने के समान है। वस्तुतः जीवन के मूल्यों से कटकर तैयार हुए कला या साहित्य के मूल्य काव्य-साहित्य की चरम नियति की पूर्ति की दृष्टि से अत्यंत अविश्वसनीय हैं (यह अच्छी तरह समझते हुए भी कि कला या साहित्य वस्तुमात्र नहीं है, अभिव्यजना है)। व्यक्त जीवन ही वस्तुतः मूल प्रकाश-केंद्र है। वही से प्रकाश मानव-जीवन के सब क्षेत्रों को पहुँचता है—भले ही फिर वे क्षेत्र अपनी प्रकृति, कार्य-पद्धति आदि के आधार पर उस प्रकाश को ग्रहण करें या न करें—यह उन पर निर्भर है।

मानव-जीवन के मूल्यों को स्वीकृति देते हुए, कला की आनन्ददायकता व स्वतंत्रता का पक्ष ग्रहण करने में हमें तो कोई खतरा नहीं दिखायी पड़ता। जीवन से सर्वथा कटी हुई फैनिल व वायवी कला आनंद के नाम पर हमें कोरे अधकार में भी भटक सकती है। हमारी दृष्टि में कला से कुछ या जितनी भी आनन्द-प्राप्ति संभव है, वह जीवन से संयुक्त होकर ही प्राप्त होगी। जीवन से वियुक्त कला भूलभुलैया या छलना मात्र ही सिद्ध होगी। यह कहते हुए हम एक क्षण के लिए भी यह नहीं भूल रहे हैं कि कला का क्षेत्र वस्तु-तथ्य का क्षेत्र कदापि नहीं है, वह शुद्ध आनन्दमूलक कल्पनात्मक पुनर्निर्माण का क्षेत्र है।

विचार करने पर शुद्ध कलावादियों द्वारा प्रस्तावित जीवन से सर्वथा असंपृक्त शुद्ध कला का चरम मूल्य, केवल रूप या अभिव्यक्ति ही, बच रहता है। पर रूप या अभिव्यक्ति क्या निराधार खड़ी रह सकती है? जीवन के इन मूल्यों की अस्वीकृति तो साहित्य के रूपात्मक मूल्यों के निर्माण का पथ ही छेक देगी, क्योंकि साहित्यिक रूप (Form) वस्तु के अभाव में (न्यूनाधिक ही सही) कल्पित भी नहीं किया जा सकता। क्या मक्खन का रूप, मक्खन के पिंड के अभाव में, किसी भी प्रकार कल्पित किया जा सकता है? पर कुछ महत्वपूर्ण बात अभी शेष है।

यद्यपि कला या काव्य-साहित्य के मूल्य जीवन के मूल्यों से कटकर नहीं रह सकते, फिर भी स्पष्टता के लिए हमें कला के मूल्यों की स्पष्ट परिधि निर्धारित करनी ही होगी, अन्यथा कला के मूल्यों को जीवन के मूल्यों से पृथक् किया ही किस प्रकार जायेगा, दोनों समानांतर या परस्पर पर्याप्त तो हो ही नहीं सकते, नहीं तो दोनों भिन्न पदावलियों का स्वतंत्र अस्तित्व ही क्यों होता? दोनों मूल्य वर्ग न तो पर्याय हैं और न एक-दूसरे से पूर्णतः पृथक् व आत्म-स्वतंत्र,

यह भी हमें समझ लेना है। अतः कला-साहित्य का अपना निजी मूल्य स्पष्टतया निर्दिष्ट होना चाहिए, जिससे कि उसे हम चरम मूल्य के रूप में पहचान कर कला-कृति अथवा साहित्यिक कृतित्व की उत्कृष्टता जाचने-आकने के लिए यथासंभव निरापद आधार पा सकें।

हमारी दृष्टि में कला या साहित्य का चरम मूल्य 'रस' ही है। यदि हम एक के स्थान पर अनेक मूल्य (जिनका पहले संकेत किया जा चुका है) भी मानें तो भी कोई आपत्ति नहीं होगी, क्योंकि वे अन्य मूल्य मूलतः 'रस' से ही संबद्ध होकर या उसके अंगभूत होकर ही रहेंगे अतः काव्य-मूल्य एक है या बहुसंख्यक, यह हमारी दृष्टि में बहुत महत्व की बात नहीं है। एक या अनेक—जो भी मूल्य हम स्वीकार करें, उससे कला या साहित्य के वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तित्व की स्वीकृति असंदिग्ध है, और इतना ही हमारा अभीष्ट है। वस्तुतः जीवन के मूल्यों में जो सुंदर व आनंद है वही काव्य में रस है। प्रश्न किया जा सकता है कि जब कला या काव्य जीवन का ही प्रतिबिम्ब है तो कला या काव्य के मूल्य वे ही क्यों न मान लिये जायें जो जीवन के हैं? वास्तव में ऐसा नहीं किया जा सकता, क्योंकि (1) तब तो जीवन और साहित्य दोनों को पर्याय ही मान लेना होगा, जो तर्कसंगत नहीं, (2) मानव-ज्ञान की विविध शाखाओं, उनकी प्रवृत्तियों व उद्देश्यों के स्पष्ट ज्ञान की दृष्टि से जो वैज्ञानिक पार्थक्य किया गया है उसे ध्वस्त करके रख देने से बौद्धिक जगत् में अराजकता-सी व्याप्त हो जायेगी। अतः स्पष्टता के लिए कला और साहित्य का पृथक् क्षेत्र बनाये रखकर 'रस' (जिसमें सौंदर्य व आनंद सम्मिलित हैं) को ही चरम मूल्य बनाये रखना अत्यंत उपयोगी होगा। रस के स्थान पर अन्य मूल्य या मूल्यों की स्थापना से विचार-सौंदर्य व चिंतन-व्यवस्था को बड़ा आघात लगेगा। 'रस' को हटाकर हम जिन अन्य मूल्यों का आग्रहपूर्वक स्थापित करना चाहते हैं, विचार करने पर वे सब रस के व्यापक, उदात्त व परिष्कृत रूप में—साहित्य इस समावेश की जितनी छूट सहज ही प्रदान कर सकता है, उसके अनुसार—पहले से ही समाविष्ट मिलेंगे। यदि अंगी-अंग के इस क्रम का व्यतिक्रम हम दुराग्रहपूर्वक करते हैं तो इसका अर्थ अतत केवल यही होगा कि हम जीवन में रस और आनंद की जो सनातन और प्राकृतिक, अतः प्रामाणिक व्यवस्था है उसे अकारण ही ढहाकर मानव की उस अनादि आनंद शिरा को स्वस्थ रहकर जीवित नहीं रहने देना चाहते, जिसका रहना ही विराट् प्रकृति की लीलास्थली में चलते मानव और मानव-जीवन के अस्तित्व को अर्थवान् बनाता है।

वस्तुतः रस में अन्य अनेक या अवातर मूल्य समाविष्ट हैं। यदि हम कला या काव्य की वास्तविक प्रकृति, जीवन में उसकी विशेष स्थिति व दायित्व, उसकी प्रक्रिया व उसके प्रभावस्वरूप को भली भांति समझ लें तो रस को सर्वोपरि तत्त्व या मूल्य मानने में कोई कठिनाई न हो। काव्य के 'प्रयोजनों' के रूप में जो उपकरण परिगणित हुए हैं, वे अवातर जीवन-मूल्यों के समावेश के आग्रह के ही प्रतीक हैं। उनकी स्थिति रस की नींव को और भी पुष्ट, व्यापक, गंभीर व विशद बनाती है। तात्पर्य यह कि कला या साहित्य का चरम मूल्य शास्त्र, व्यवहार व व्यक्ति की अनुभूति सभी दृष्टियों से 'रस' ही दिखायी पड़ता है।

प्रसाद ने न तो वस्तु और कला के सामंजस्य का पथ अपनाया है और न कोरी कला का। उन्होंने अनुभूति को प्राथमिक महत्व देते हुए ही रूप, अभिव्यक्ति या कला का महत्व स्वीकार किया है। दूसरे शब्दों में यही कहा जायेगा कि प्रसाद के कला-मूल्य जीवन-मूल्यों से ही अपनी शक्ति व महत्ता ग्रहण करते हैं। अवश्य ही, जीवन व कला के

मूल्यों के सबध को लेकर अनेक विचार-वर्ग बन सकते हैं। प्रसाद को इसमें कोई आपत्ति नहीं। महत्त्व की बात बस इतनी ही है कि प्रसाद जीवन-मूल्यों की उपेक्षा या अवमानना करके कला की आराधना के पक्षपाती कदापि नहीं। प्रसाद की रुचि, दार्शनिक दृष्टि व भारतीय कला-साधना के मेल में है।

इस विवेचन से हमें मूल्य का महत्त्व ज्ञात हो सकेगा। व्यक्ति, कला, साहित्य, विज्ञान, कार्य—कोई भी सत्ता हो, किसी-न-किसी प्रकार के मूल्य में ही उसकी सार्थकता निहित है। न्यायशास्त्र के तकाजे से पूछा जा सकता है कि दया, क्षमा, करुणा, आनंद, शांति, व्यवस्था, सेवा, सत्य, ज्योति, अमृत ही चरम मूल्य क्यों हैं? इनके अंतिम मूल्य होने के क्या प्रमाण हैं? राष्ट्र, व्यक्ति, या कला-स्रष्टा को इच्छानुसार यह छूट क्यों न दी जाये कि वह उक्त मूल्यों या गुणों के सर्वथा विपरीत मूल्यों या गुणों को निर्भ्रात रूप में चरम मूल्य मानकर भी चल सके। यहीं पर मानव का प्रत्यक्ष अनुभव, जीवन की अखंड परंपरा, मानव के विश्वास और मानव का प्रयोग-सिद्ध अनुभव हमारी सहायता करता है, और भावी नवीन प्रयोगों की पूरी गुंजाइश के साथ प्रतिष्ठित जीवन-मूल्यों व साहित्य-मूल्यों को निरपद स्थायी आधार के रूप में ग्रहण करने का गूढ़ संकेत करता है। तात्पर्य यह कि मूल्य एक तुला है, जिस पर हल्का-भारी तोला जाता है, एक मान है जिस पर कमोबेश नापा जाता है, एक निकष है जिस पर खरा-खोटा कसकर देखा जाता है। जैसे स्वर्ण की परीक्षा निघर्षण, छेदन, तापन और ताडन से ही पूर्ण होती है,³¹ उसी प्रकार किसी साहित्यिक कृतित्व की परीक्षा या मूल्यांकन भी किन्हीं विशेष कसौटियों पर किया जाता है। यदि इस प्रकार के निकषन की कोई व्यवस्था न हो तो सर्जन की श्रेष्ठता की जाच के आधार के अभाव में अराजकता का साम्राज्य सहज ही व्याप्त हो सकता है। अतः 'मूल्य' ही किसी वस्तु, व्यक्ति या कृतित्व की आंतरिक क्षमता का अंतिम निर्णायक तत्त्व है, और इसी से उसका सार्वत्रिक महत्त्व है।

मूल्यांकन के आधार . मुख्य तथा गौण

मूल्यांकन के आधार से हमारा अभिप्राय क्या है, इसका उल्लेख भी आवश्यक है। किसी भी कृतित्व का मूल्यांकन मनमाने ढंग पर नहीं हो सकता। साहित्य का प्रभाव व्यापकतम होता है। यदि उसमें व्यापकतम प्रभाव की क्षमता नहीं है तो उसे व्यक्तिगत मनोविनोद की ही वस्तु हम कह सकेंगे। यदि साहित्य व्यापकतम प्रभाव से संपन्न है तो उसे उन्ही मानदंडों पर परखना होगा जो सामान्य या व्यापक रुचियों व तृप्तियों का प्रतिनिधित्व करते हैं। तात्पर्य यह कि नितात वैयक्तिक या वर्गीय सांप्रदायिक नहीं, किंतु जाति-वर्ण-संप्रदाय से निरपेक्ष मानवीय मानदंडों पर ही साहित्य का निर्भ्रात मूल्यांकन संभव है। अतः सबसे पहले उन्ही मानदंडों का उपयोग अनिवार्य है। पर मनुष्य आदर्शप्रिय होने के साथ-साथ व्यावहारिक प्राणी भी है। अतः देश-काल की व्यापक प्रवृत्तियों, परिस्थितियों या रुचियों तथा व्यक्ति विशेष (कवि) की विशिष्ट धारणाओं, रुचियों-प्रवृत्तियों को तथा देश-विदेश की व्यावहारिक दृष्टि से साहित्य के सर्वांगपूर्ण परीक्षण की भावना से हम मूल्यांकन के अवातर आधार भी बना सकते हैं। इन अवातर या अतिरिक्त मूल्याधारों का भी अपने स्थान पर पूरा-पूरा महत्त्व है, क्योंकि किसी कृति अथवा कृतित्व के मूल्य के यथार्थ निर्णय के लिए एकदेशीय या युगीन बटखरे ही

पर्याप्त नहीं होते। देश और युग की सीमाओं को लाघकर व्यापक परिप्रेक्ष्य में ही कृतित्व का सम्यक् मूल्यांकन हो सकता है।³²

मूल्यांकन के मुख्य आधार

मूल्यांकन के अनेक आधार प्रस्तुत किये जा सकते हैं (1) 'कवि या साहित्यकार की एकात या अतरंग निजी कलादृष्टि (जिसमें जीवनदृष्टि सम्मिलित है) का आधार, (2) मूल तात्त्विक-साहित्यिक आधार—रस, (3) तुलनात्मक—ऐतिहासिक आधार तथा (4) अन्य अनेक अवतार आधार।

ऊपर निर्दिष्ट आधारों में से प्रथम और द्वितीय घनिष्ठ रूप से सबधित हैं। कवि या साहित्यकार की एकात या अतरंग निजी कलादृष्टि का आधार जो प्रथम स्थान पर रखा गया है, वस्तुतः रस से भिन्न कोई स्वतंत्र आधार नहीं है। रसानुभूति एक ओर तो व्यापक विश्व की एकता का अनुभव कराती है और दूसरी ओर यह अनुभूति व्यक्ति के 'स्व' या आत्मा के सक्रिय योग से ही सभव होती है। यदि उक्त योग को हम उस अनुभूति के मूलाधार के रूप में स्वीकार न करें तो रसानुभूति एक यात्रिक प्रक्रिया का परिणाम रह जायेगी और यह स्थिति रस की आत्मा से सर्वथा असंगत है। रस या आस्वाद या चर्वणीयता भावक के अतरंग व्यक्तित्व के पूर्ण सक्रिय सहयोग पर ही आश्रित है। अतः हमने रचयिता की अतरंग दृष्टि को आरम्भ में रखा है। वस्तुतः प्रथम आधार रस-तत्त्व से प्रगाढतम रूप से सबद्ध नहीं। उक्त दोनों आधारों को सर्वथा भिन्न आधारों के रूप में देखना भयंकर भ्रांति होगी। आनन्दवादी और रसवादी प्रसाद में दोनों दृष्टियों में किसी भी प्रकार का अंतर नहीं।

प्रसाद-साहित्य के मूल्यांकन का अर्थ है, जीवन और कला के व्यापक मूल्यों पर प्रसाद की रचना-समष्टि पर, गुण और दोषों पर सामूहिक दृष्टि रखते हुए, उसके प्रदेय को आकना और यह देखना कि साहित्य या काव्य-तत्त्वों का अपने से अथवा अपने से अलग अन्य तत्त्वों से किस प्रकार का और किस अनुपात में ऐसा मिश्रण हुआ है कि वह प्रसाद के व्यक्तित्व की स्वतंत्र रूप में प्रतिष्ठा करता है। प्रत्येक आधार का स्पष्टीकरण करते हुए अब हम उस पर प्रसाद की उपलब्धि को आंकने का प्रयास करेंगे।

(1) लेखक के निजी दृष्टिकोण का आधार

रचनात्मक साहित्य के मूल्यांकन के लिए लेखक के निजी दृष्टिकोण का आधार हमारी दृष्टि में अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। हम किसी भी साहित्यकार की रचना का मूल्य या महत्त्व इतना आककर नहीं रुक जाते कि उसमें साहित्य के सब तत्वों का सुंदर अवस्थान या समायोजन हुआ है। वास्तव में रचनात्मक साहित्य की श्रेष्ठता की परख और भी गहरी भूमिका में होती है। यह आवश्यक है कि साहित्य का और उसके स्रष्टा का सबध निर्धूम अग्नि व उष्णता का सबध हो; अर्थात् उत्पादक और उत्पाद्य दोनों परस्पर प्राण-सूत्रों से स्निग्ध-सुदृढ भाव से गुफित व अनुस्यूत हों। यह बात केवल काव्य-तत्त्वों के एक विशेष अनुपात या सामंजस्य की बात से कही अधिक ऊँची व सूक्ष्म है, यह अनुपात जिस अतरंग तत्त्व-विशेष से घटित व सार्थक होता है वह किसी महनीय तत्त्व की ओर संकेत करता है। जैसे, उपनिषद् में कहा गया है कि नेत्र अपने आप से नहीं देखते; जिस शक्ति-विशेष से देखते हैं, वही ब्रह्म है। इसी प्रकार काव्य के

तत्त्व (भाव, भाषा, छंद, अलंकार आदि) या उन तत्त्वों का अनुपात जिस मूल तत्त्व या वस्तु से प्रेरित या प्रतिष्ठित होता है, वह मूल तत्त्व कलाकार या साहित्यकार की अपनी अंतरंग या एकांत निजी जीवन-दृष्टि है, जो रसानुभूति और रस-निर्माण से घनिष्ठ रूप से सबद्ध है। मूल्यांकन के अन्य आधार, मुख्य और गौण, कितने ही महत्त्वपूर्ण हो, पर वे इस आधार के बिना निसत्त्व व निष्प्रभ हैं। साहित्यकार की अपनी अंतरंग दृष्टि, जो उसकी दृगकनीनिका से फूटकर, छनकर, और अपना एक निजी व्यक्तित्व लिए बाहर उतरती व फैलती है, वह उसके निजी परिवेश, मनोविधान, अध्ययन, रक्त के अणुओं की गति, मानसिक जलवायु, आत्मिक स्फुरण, ऐश्वर्यपूर्ण बाह्य प्रकृति के लक्ष-लक्ष निरीक्षणों व प्रभाव-प्रतिक्रियाओं से जन्मातरीण (?) संस्कार व प्रतिभा आदि योग से तैयार हुई है। प्रसिद्ध समीक्षक स्कॉट जेम्स भी इस दृष्टि को अत्यंत महत्त्व देते हैं।³³ वास्तव में साहित्य में अंतरंग व्यक्तिगत देन ही सबसे बड़ी देन है। 'रस' के सब अंगों का सगठन व सामंजस्य इसी दृष्टि से होता है। उसकी उपेक्षा करके कोरी परंपरागत आवश्यकताओं या रूढ़ियों की पूर्ति मात्र ही किसी साहित्यकार से चाहते रहना हमारी सच्ची विकास-दृष्टि का लक्षण नहीं। साहित्यकार जो एकांत अंतरंग, कुछ निजी या विलक्षण-सा देना चाह रहा है, वही बहुमूल्य है। हम उसी को प्राप्त करने के लिए आतुर रहे, न कि वह जो नहीं देना चाह रहा है, उसके ही लिए।

क्लासिकल कवि पोप तक इस बात को स्वीकार करते जान पड़ रहे हैं।³⁴ साहित्यकार का सारा साहित्य इसी एकांत मौलिक दृष्टि की उपज है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस नितांत निजी दृष्टि का सही-सही महत्त्व आके बिना या उसे साहित्य का बीजस्थानीय माने बिना साहित्य को केवल उसके तत्त्वों की ही प्रसूति बताना साहित्य-समीक्षा का एक निर्जीव, यात्रिक या औपचारिक निर्वाह मात्र है। वस्तुतः उक्त बीज दृष्टि की मौलिकता और गंभीरता ही सर्वोपरि मानदंड है। यह बात प्रसाद की तरह प्रत्येक साहित्यकार के साथ भी उतनी ही लागू होती है। सामान्य से सामान्य कवि की भी ऐसी अपनी एक दृष्टि होती है या हो सकती है, पर अनेक कवियों की तुलना करने के बाद साहित्यिक उत्कर्ष का निर्णय किया जा सकता है, निजी दृष्टि-मात्र होना ही पर्याप्त नहीं, उस दृष्टि में कितना उत्कर्ष, आत्मोच्छलन या प्रवेग है, यही महत्त्वपूर्ण है। प्रसाद के साहित्य के महत्त्व को आंकने के लिए हम इसी दृष्टि को चरम निर्णायक मानने का प्रस्ताव करते हैं। इस सर्वाधिक प्रामाणिक मूल स्रोत की उपेक्षा करके या उसे लक्ष्य में न रखकर केवल स्थूल काव्यांगों के अवस्थान या निर्वाह तक ही अटके रहना, प्रसाद-साहित्य विषयक सत्य की पूर्ण व वास्तविक अवगति नहीं होने देगा।

अब महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह है कि प्रसाद की वह निजी मौलिक या अंतरंग दृष्टि क्या है? प्रसाद की वह मूल दृष्टि उनके इस आधारभूत सूत्र में समायी हुई है—“काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है।” इसी दृष्टि ने उनके रस, रहस्यवाद, प्रकृति, चरित्र, आदर्श-यथार्थ-विषयक समस्त चिंतन को रूपायित व शासित-नियंत्रित किया है। ये सब अवातर विचार-सूत्र वस्तुतः प्रसाद ने भारतीय प्रत्यभिज्ञा दर्शन से प्रेरणा प्राप्त कर प्रत्येक घटना को मानव-आत्मा की अभिव्यक्ति माना है।³⁵ इस कथन में जो कुछ निहित है उसका मूल स्रोत प्रसाद की उक्त अंतरंग मौलिक दृष्टि ही है।

कोई भी लेखक परंपरा मात्र का ही अनुवर्ती होकर अपना विशिष्ट प्रदेश नहीं दे सकता। यह तो यात्रिकता हो जायेगी। मौलिक और प्राणवान् साहित्य-सृष्टि तो तभी संभव है, जब सृजन

लेखकीय स्वानुभूतिजन्य जीवन-दृष्टि से उल्लेखित हो, जब लेखक अपने 'स्व' की दृढ़ व गहरी छाप अपने सृजन पर लगाये, तथा व्यक्तित्व के रहस्यमय गुणों को अपनी रचना में उतारे, फिर चाहे शैली-परिष्कार की व्यावहारिक बातों की पूर्ति के लिए वह देश-विदेश के साहित्य का गंभीर अध्ययन करे। मूल दृष्टि के अभाव में साहित्य मौलिकता से रहित व प्राणशून्य रहेगा। साहित्य के जितने भी तत्त्व होते हैं, उनका एक विशिष्ट अनुपात में सुखद मिश्रण तो लेखक के निजी रुचि-संस्कार ही स्थिर करेंगे। विशिष्ट अनुपातों का यह अनोखा मिश्रण ही साहित्य की अगणित सृष्टियों में रचनाकार की रचना को एक विशिष्ट व्यक्तित्व या निजत्व प्रदान करेगा। इस दृष्टि से स्पष्ट है कि अन्य निकषों के महत्वपूर्ण होने पर भी सर्वोपरि निकष तो लेखक की निजी दृष्टि का निकष ही है, जिसकी चेतना से छनकर ही उसका सृजन बाहर उजागर होता है। यहां यह कहा जा सकता है कि यदि लेखक का निजी निकष एकांत वैचित्र्यपूर्ण या नितांत काल्पनिक हो तो क्या उसका साहित्य मानव संस्कृति की अखंड रस-धारा या ज्ञान-धारा में प्रवेश पाने का अधिकारी हो सकेगा। उत्तर में निवेदन है कि उसके निजी दृष्टिकोण की स्वस्थ अंतरसंगति, अन्विति व प्रामाणिकता आदि का परीक्षण इतिहास, मनोविज्ञान, तर्कशास्त्र, साहित्यशास्त्र आदि की सहायता से, विश्लेषण की प्रक्रिया से, किया जा सकता है और दृष्टि की सुसंगति के प्रति आश्वस्त हुआ जा सकता है। यह सब स्थिति रस की पोषक ही है, उसकी तनिक भी विरोधिनी नहीं। वस्तुतः रस का प्राणवान् अनुभव संवेदनशील इंद्रियों के कार्य-व्यापार मात्र से ही संभव नहीं हो जाता। उसके पीछे एक जाग्रत् चैतन्य सतत क्रियाशील रहता है। साहित्यकार की निजी या मौलिक दृष्टि उसी जाग्रत् चैतन्य से निर्मित होकर रसानुभव और रससृष्टि कराती है।

अब संक्षेप में, प्रसाद की काव्य (आज के 'साहित्य' का पर्याय) संबंधी आधारभूत धारणा या परिभाषा—'काव्य-आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति है'—की उपयुक्तता या औचित्य पर भी विचार करना आवश्यक है, क्योंकि प्रसाद के काव्य का अंतिम मूल्य लगाते समय इस नींव के पत्थर को हम कदापि भुला नहीं सकेंगे। जहां तक 'संकल्पात्मक अनुभूति'³⁶ का प्रश्न है उसमें हमें किसी प्रकार की कोई अड़चन नहीं जान पड़ती। निश्चित ही काव्य-विश्लेषणात्मक (Analytical) अनुभूति नहीं है, विज्ञान या दर्शन ही विश्लेषणात्मक अनुभूति है; काव्य संश्लेषणात्मक अथवा संकल्पात्मक ही होता है, क्योंकि इसी रूप में अनुभूति अपने घनत्व, आंतर-ऐक्य, वैशद्य व उस प्राणवत्ता को जीवित रख सकती है जो मानव-ज्ञान व अनुभूति के क्षेत्र में काव्य के स्वतंत्र व मौलिक व्यक्तित्व के निर्माण के लिए अनिवार्य उपकरण है। अब रह गया 'आत्मा' शब्द पर विचार। क्या काव्य आत्मा की अनुभूति है? क्या आत्मा शब्द काव्य-क्षेत्र का है? यदि यह दर्शन व धर्म के क्षेत्र की सत्ता है तो काव्य-क्षेत्र में 'आत्मा' का यह दखल क्यों? और वह भी इस सीमा तक कि वह किसी कवि की काव्य-विषयक धारणा का मूलाधार अथवा नींव का पत्थर बन उसके समस्त साहित्य की आकृति व प्रकृति को रूपायित-नियंत्रित करने वाला एक परम शक्तिशाली तत्त्व बन बैठे, और साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में मान्यता का भी दावेदार हो। क्या काव्य की यह धारणा समस्त परंपरागत धारणा (जिसमें संभवतः, 'आत्मा' का शब्द इतना खुलकर व्यवहार कभी भी नहीं हुआ है) से असंगत नहीं है। हमारे युग के महान् समीक्षक आचार्य पंडित रामचन्द्र शुक्ल द्वारा काव्य के स्वरूप, प्रकृति व प्रक्रिया को लेकर की गयी व्याख्या में कहीं भी 'आत्मा' शब्द का समावेश नहीं हुआ है। इतना ही नहीं, उनकी तो स्पष्ट मान्यता है कि " 'अध्यात्म' शब्द

की, मेरी समझ में, काव्य या कला के क्षेत्र में कहीं कोई जरूरत नहीं है।³⁷ ऐसी स्थिति में कई गंभीर प्रश्न खड़े होते हैं—यथा प्रसाद और शुक्लजी की धारणा³⁸ में से कौन-सी धारणा काव्य के मूल व वास्तविक स्वरूप के निकटतम है? 'आत्मा' के आधार पर खड़ी काव्य-धारणा को स्वीकार किया जाये या नहीं? किया जाये तो किस सीमा तक? क्या इन दोनों दृष्टियों में नितात भेद है, या भेद वस्तुतः ऊपरी है—तत्त्वतः दोनों एक हैं? यदि ये दोनों दृष्टियाँ नितात भिन्न हैं तो भी क्या दोनों विचारकों की काव्य-विषयक मूल निष्ठा व सच्ची उच्चाशयता से पूर्ण आश्वस्त होकर, हम दोनों दृष्टियों को अपने-अपने स्थान पर ठीक मानकर ही न बढ चलें?

हमारा मत है कि काव्य की परिभाषा में 'आत्मा' शब्द का समावेश काव्य के मूल स्वरूप के उद्घाटन में किसी भी प्रकार बाधक नहीं जान पड़ता, प्रत्युत प्रसाद के समस्त आधारभूत मनोविज्ञान का सूक्ष्म अध्ययन करने पर यह शब्द अपने स्थान पर सही ही समझा जायेगा। इतना ही नहीं, वह तो इस बौद्धिकता के युग में भी प्रसाद के मर्म-ग्रहण की दृष्टि से आवश्यक समझा जाकर स्वतंत्रतापूर्वक गृहीत व व्यवहृत भी हो रहा है। आचार्य वाजपेयी जी ने अध्यात्म का नवीन सदर्थों में ग्रहण कर प्रसाद की मर्मानुभूति को थाहने का प्रयत्न किया है—“मानो आत्मा या अध्यात्म के बिना प्रसाद की सतोषजनक व्याख्या संभव ही न हो।”³⁹ डॉ॰ नगेन्द्र का भी स्पष्ट अभिमत है कि “भारत का रस-सिद्धांत, जैसा कि प्रसाद जी ने स्पष्ट किया है, शैवदर्शन पर आधृत है, अतः उसका स्वरूप भी तदनुकूल आत्मानंद प्रधान ही है।” “रस-सिद्धांत भी अध्यात्मवाद पर आधृत है—उसको यथावत् ग्रहण करने के लिए आत्मा की स्थिति और उसकी सहज आनंदरूपता में विश्वास करना आवश्यक है। आधुनिक आलोचक को इसमें कठिनाई हो सकती है, परंतु उपर्युक्त स्थापना विज्ञान के विरुद्ध नहीं है, मनोविज्ञान भी उसकी पुष्टि करता है।”⁴⁰ प्रसाद के लिए संभवतः ‘हृदय’ शब्द पर्याप्त नहीं है, यदि पर्याप्त होता तो वे ‘हृदय’ शब्द में ही अपना मतव्य सचित्त करके चल सकते थे। पर, उधर आचार्य शुक्ल का ‘हृदय’ शब्द पर ही आग्रह है। हम किसी भी मत के पक्षधर न होकर ही स्वतंत्र विचार करना चाहेंगे। वस्तुतः आत्मा व अध्यात्म के प्रति, काव्य के परिवेश में आचार्य शुक्ल को जितनी आपत्ति है, विचार करने पर उतनी की आवश्यकता नहीं दिखायी देती। आचार्य शुक्ल काव्य और धर्म-दर्शन को तथा निर्गुण व सगुण क्षेत्रों को संभवतः सर्वथा भिन्न मानकर चलते हैं, अतः इस पृथक्करण की आवश्यकता उन्हें आवश्यक जान पड़ी है। पर, इतना ही कहा जा सकता है कि सुविधा के लिए हमने मानव-ज्ञान के विविध क्षेत्र भले ही स्पष्टतः पृथक् मान लिये हैं, वस्तुतः वे विशेषतः काव्य की संश्लिष्ट अनुभूति के क्षेत्र में तो, इतने पृथक् नहीं हैं। मूलतः यह व्यवस्था कृत्रिम ही है। शुक्ल जी ‘आत्मा’ के स्थान पर ‘हृदय’ शब्द ही काव्य के क्षेत्र में पसंद करते हैं। पर प्रश्न तो यह है कि क्या ‘हृदय’ अपने आप में एक स्वतंत्र सत्ता है। अवश्य ही वह एक अत्यंत बलिष्ठ व महत्त्वपूर्ण भाव-संस्थान है, दार्शनिक दृष्टि से विचार करने पर तो यही जान पड़ता है कि हृदय-सत्ता भी आत्मा की सत्ता से ही क्रियमाण रहती है,⁴¹ हृदय के भावों की समस्त गतिविधि-ऊर्जा-स्फूर्ति आत्मा की सत्ता के अभाव में कल्पित ही नहीं की जा सकती। हम भावों से जो भी महत्त्वपूर्ण साहित्योचित विभूति प्राप्त करते हैं, वह अतः आत्म-सत्ता की स्वीकृति के अभाव में असंभव व अप्राप्य है। क्या आत्म-चैतन्य के अभाव में किसी भी प्रकार मनोभाव अपनी कार्य-क्षमता, ऊर्जा,

प्रभाव आदि को बनाये रख सकेंगे ? हम तो इतना ही जानते हैं कि दर्शन के क्षेत्र में आत्मा की सत्ता सुधी मनीषियों के द्वारा अकादय तर्कों से सिद्ध की जा चुकी है।⁴²

अनुभव और शास्त्र—दोनों के द्वारा आत्म-सत्ता की स्थिति जीवन में सहज-स्वीकार्य है। ऐसी सत्ता को काव्य-धारणा के मूल में स्थान देकर—और साहित्य से उन द्रव्यों को अधिकाधिक प्राप्त करने की दृष्टि से, जो काव्य-साहित्य से सहज अपेक्षित हैं—काव्य के स्वरूप को और भी गहरी, सुदृढ़ व स्थायी नींव दी गयी है। गभीर आपत्ति केवल यही है कि 'आत्मा' शब्द दर्शन के क्षेत्र का है, काव्य-साहित्य के क्षेत्र का नहीं। हिंदी के दो प्रसिद्ध काव्य-प्रकार—छायावाद और रहस्यवाद—आत्म-सत्ता से आस्फूर्त व झकृत हैं, 'आत्मा' शब्द का नाम चाहे लिया जाय, चाहे न लिया जाय। अतः औपचारिकता को छोड़कर विचार करें, तो मूल में ऐसी सत्ता से समन्वित काव्य-धारणा सहज स्वीकार्य ही है। डॉ. नगेन्द्र ने लिखा है कि रस-सिद्धांत का आध्यात्मिक आधार स्वीकार करने में "आत्मा की स्थिति और उसकी सहज आनंदरूपता में विश्वास करना आवश्यक है।"⁴³ हा, इतना अवश्य है कि यदि 'आत्मा' में निहित गुणों या द्रव्यों का सन्निवेश 'हृदय' की वाचक सत्ता में भी सचित मान लिया जाये (जो संभव नहीं, क्योंकि शब्दकोश के अनुसार प्रत्येक शब्द अपनी एक स्वतंत्र और निश्चित अर्थ-सीमा रखता है, पूर्णतः वह किसी दूसरे शब्द का पर्याय नहीं हो सकता) तो कोई विशेष कठिनाई भी नहीं।

किंतु हा, इतना अवश्य माना जा सकता है कि परिभाषा में 'आत्मा' का समावेश स्थूल नीति, सदाचार, धर्म, भाषणबाजी व गद्यात्मकता के लिए एक मिथ्या आवरण का काम देता तो यह शब्द सर्वथा अस्वीकार्य ही था। किंतु यदि यह भावसत्ता की ही पूर्णता, मार्मिकता व गभीरता का प्रतीक है तो आपत्तिजनक भी नहीं। भाव-चेतना आत्म-चेतना से ही अनुप्राणित रहती है, यह 'तादात्म्य' आदि आलोचना क्षेत्र की पदावली से भी प्रमाणित है।

किंतु कठिनाई अभी यही समाप्त नहीं हो जाती। 'आत्मा' शब्द के साथ अव्यक्त सत्ता का एक विशाल क्षेत्र संयुक्त है, क्योंकि आत्मा का प्रसार तो चर व अचर, व्यक्त व अव्यक्त तक—"अणोरणीयान् महतोमहीयान्" रहता है। यदि हम 'आत्मा' शब्द को उसकी समस्त निहिति के साथ काव्य-परिभाषा में स्वीकार करते हैं तो उस 'अव्यक्त' को भी काव्य के प्रकृत क्षेत्र में ही स्थान देना होगा, किंतु उधर आचार्य शुक्ल अव्यक्त को केवल चितन का ही विषय मानते हैं, काव्य का नहीं, उनकी दृष्टि में काव्य व्यक्त या मूर्त का क्षेत्र है। प्रसाद की स्थिति इस सबंध में तभी पूर्ण निरापद समझा जा सकती है जब आचार्य की इस आपत्ति का सफलतापूर्वक सामना किया जा सके।

हमारी समझ में यह बात नहीं आती कि काव्य का क्षेत्र व्यक्त तक ही क्यों मर्यादित हो, जबकि 'न सा विद्या न सा कला' के द्वारा काव्य-विषय का प्रसार अनंत बताया गया है, इसका अर्थ क्या यह नहीं होता कि सूक्ष्म-स्थूल सभी कुछ काव्य का विषय हो सकता है। हिंदी में ही छायावादी काव्य इस धारणा को पुष्ट करता है। कबीर-जायसी ने तथा छायावादियों ने अव्यक्त, जो चितन का विषय है, को काव्य का विषय बनाया ही है। संभवतः उस समस्त का गाभीर्य ही इस तथ्य में निहित है कि वे अदम्य प्रेरणा से अव्यक्त की काव्यात्मक खोज में गये हैं। यदि सूक्ष्म तक भी काव्य-विषय की प्रसार-सीमा स्वीकृत हो सकती है तो फिर चितन के सूक्ष्म विषय भी तो उसमें समाविष्ट किये ही जा सकते हैं। काव्य

का अर्थ 'सुविचारित सुस्थ' नहीं 'अविचारित रमणीय' कहा गया है। 'अविचारित रमणीय' में अव्यक्त के क्षेत्र, जो मूलतः दर्शन या चिंतन का विषय है, की भावनाएँ सभ्यतः समाविष्ट की जा सकती हैं। आचार्य बलदेव उपाध्याय ने इस सबंध में आचार्य उद्भट का मत प्रस्तुत करते हुए लिखा है कि "काव्य का अर्थ निःसीम है, अवधिहरित है, सीमाविहीन है।"⁴⁴ यह स्थिति काव्य में अव्यक्त के क्षेत्र को भी समाविष्ट करती जान पड़ती है। हा, अवश्य वे बिंब-विधान के द्वारा रूपाकृत होकर और काव्य की पद्धति से ही आ सकते हैं। सूक्ष्म से सूक्ष्म भाव और कल्पनाएँ विषय-रूप में गृहीत होकर बिंब की रीति से मूर्तित हो सकती हैं, फिर काव्य-विषय की सीमा को कृत्रिम रूप से मर्यादित क्यों किया जाय ? सभ्यतः आज का कोई ऐसा कवि जो एकसाथ ही सूक्ष्म चितक और भाव-प्रवण व कल्पनाशील हो, काव्य-विषय की इस मर्यादा-रेखा को सहर्ष स्वीकार करना चाहेगा। वर्ड्सवर्थ, ब्राउनिंग, निराला और पत का काव्य क्या शुद्ध चितन की भूमियों का स्पर्श नहीं कर पाया है ? हमें तो ऐसा लगता है कि यहाँ भी आचार्य शुक्ल ने सगुणमार्गी तुलसी को ही अपना अंतिम आदर्श बनाकर अपनी सहानुभूति का दान नये या आधुनिक कवि को नहीं दिया—विशेषतः जबकि मीरा, सूरदास आदि कवियों की अनुकूल समीक्षा कर गये हैं। काव्य-विषय के सदर्थ में अव्यक्त और व्यक्त की इस गुत्थी पर आचार्य वाजपेयी जी ने अपना अभिमत इस प्रकार व्यक्त किया है।⁴⁵

"यह तो स्पष्ट है कि प्रसाद अध्यात्म की भूमिका से सबद्ध है और शुक्ल जी बुद्धिवादी विचारक हैं। वे 'व्यक्त सत्ता' से बाहर अव्यक्त में काव्य का सस्थान नहीं देखते—परंतु इस प्रकार के विचार उन्होंने आधुनिक रहस्यवादी कवियों की गतिविधि को देखकर प्रकट किये हैं। शुक्ल जी अव्यक्त को चिंतन का विषय मानते हैं—काव्य का नहीं। प्रसाद जी काव्य को आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति कहते हैं। अनुभूति शब्द अव्यक्त सत्ता से असंपृक्त नहीं हो सकता। अतएव इन दोनों विचारकों में दृष्टि-भेद होते हुए भी आत्यंतिक विच्छेद नहीं है। अन्यथा मीराबाई, सूरदास जैसे कवियों के आध्यात्मिक काव्य पर शुक्ल जी इतनी अनुकूल समीक्षा कैसे करते ?"

उक्त मत में ये बातें ध्यान देने की हैं

- 1 शुक्ल जी बुद्धिवादी विचारक हैं,
- 2 वे व्यक्त सत्ता के बाहर अव्यक्त में काव्य का सस्थान नहीं देखते, अव्यक्त चितन का विषय है, काव्य का नहीं,
- 3 अनुभूति शब्द अव्यक्त सत्ता से असंपृक्त नहीं हो सकता,
- 4 दोनों विचारकों में दृष्टि-भेद होते हुए भी आत्यंतिक विच्छेद नहीं है, अन्यथा मीराबाई, सूरदास जैसे कवियों के आध्यात्मिक काव्य पर शुक्ल जी इतनी अनुकूल समीक्षा कैसे करते ?

संक्षेप में, प्रसाद का काव्य-साहित्य-विषयक दृष्टिकोण, जो उनके साहित्य का मूलाधार है, आधुनिक चितन की व्यापक पीठिका पर प्रायः पूर्णतः समर्थनीय है। प्रसाद जी के सिद्धांत का प्रबल प्रतिस्पर्द्धी सिद्धांत आचार्य शुक्ल का ही है। अतः प्रसाद के आधारभूत सिद्धांत की स्वस्थता और औचित्य का आकलन करने के लिए हमें इस विवेचन में आचार्य शुक्ल की मान्यता को ही विशेष रूप से सन्निकट रखना पड़ा। आचार्य शुक्ल सभ्यतः अंत तक प्रसाद का दृष्टिकोण न सराह सके होंगे, क्योंकि आचार्य की युग-वद्य भव्य उपलब्धियों के बावजूद,

उनकी अपनी स्वाभाविक चिंतन-भूमि व सीमाएँ थी।

आचार्य वाजपेयी जी आचार्य शुक्ल जी के कृतित्व के मूल्यांकन के प्रसंग में लिखते हैं—“उन्होंने सामाजिक व्यवहार की पृष्ठभूमि पर काव्य की भाव-सत्ता को स्थापित किया। काव्य में भाव की सत्ता व्यवहार-निरपेक्ष भी हो सकती है, शुक्ल जी इसे स्वीकार नहीं कर सके। काव्य की आत्मा की ओर उनकी दृष्टि गयी, किंतु आत्मा के स्थूल पक्ष व्यवहार या नीति पर ही वह टिक रही। रस के आनंद-पक्ष पर—उसके सवेदनात्मक स्वरूप पर—उनकी निगाह नहीं गयी रस-संबंधी उनकी व्याख्या भाव-व्यजना या अनुभूति पर आश्रित न होकर एक नैतिक और लोकवादी आधार का अवलंबन लेती है काव्य का निर्विशेष स्वरूप, जिसमें वस्तु और प्रक्रिया, रस और अलंकार, भाव और भाषा के बीच पूर्ण तादात्म्य की खोज होती है, शुक्ल जी की समीक्षा में उपलब्ध नहीं काव्य-साहित्य की वैज्ञानिक व्याख्या और काव्य-सिद्धांतों का तटस्थ अनुशीलन—शुक्ल जी की कार्य-परिधि में नहीं आता।”⁴⁶ इन मूल्यांकनात्मक सूत्रों में से यह ध्वनि पकड़ना कदाचित् निराधार न होगा कि काव्य का क्षेत्र व्यक्त के आगे भी जाता है या जा सकता है, और आचार्य वाजपेयी जी काव्य को ‘आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति’ कहने में कोई कठिनाई नहीं देखते।

(2) मूल तात्त्विक आधार—रस

मूल तात्त्विक आधार—रस—भाव तथा रस-विषयक प्रकरण, सौंदर्य प्रकरण और प्रस्तुत प्रकरण के पिछले पृष्ठों में रस को केन्द्र में रखकर इतना कहा जा चुका है कि अब रस नामक आधार के विवेचन के लिए अधिक रुकने की आवश्यकता दिखायी नहीं देती। संक्षेप में ही कुछ कहना पर्याप्त होगा।

प्रसाद का साहित्य कैसा है, इसकी जाच-परख या मूल्य-निर्धारण का सबसे महत्त्वपूर्ण शास्त्रीय या तात्त्विक आधार रस, जिसमें शैली भी सम्मिलित है, ही हो सकता है। तात्त्विक आधार का अर्थ है काव्य या साहित्य-सृष्टि के मूलभूत तत्वों (जैसे, भौतिक सृष्टि के निर्माण में पचभूत) — अर्थात् रस, कल्पना, ध्वनि, अलंकार, गुण आदि — का आधार। साहित्य के उत्कर्षापकर्ष के निर्णय का इससे अधिक प्रामाणिक, शास्त्रीय या काव्यतात्त्विक आधार दूसरा नहीं, क्योंकि उक्त तत्वों के आधार को किनारे करके कोई भी दूसरा आधार टटोलना साहित्य के बाह्य या विजातीय आधार को विवेकपूर्ण प्रश्रय देने के समान होगा। सच्चे साहित्य का निर्णय उसकी अपनी प्रकृत भूमि और अपनी जलवायु में ही होना चाहिए।⁴⁷ जबकि ज्ञान-विज्ञान की प्रत्येक शाखा की अपनी भूमि, अपनी प्रणाली, अपने नियम-सिद्धांत व अपना लक्ष्य है, तो साहित्य का निर्णय भी उक्त आधारों पर ही होना चाहिए। यह दूसरी बात है कि तात्त्विक आधार परोक्ष रूप से जीवन के अन्य आधारों या उपकरणों से भी संबद्ध हों। पर प्रस्थान से ही उन्हें ध्यान में रखने के लिए शुद्ध साहित्य किसी प्रकार बाध्य नहीं। तात्पर्य यह कि तात्त्विक आधार साहित्य के गुण या मूल्य को परखने का प्रथम, मौलिक और प्रामाणिक आधार है और उस पर खरा उतरना साहित्य की अनिवार्य आवश्यकता है।

काव्यतत्त्वों को स्वतंत्र रूप से लेकर प्रसाद-साहित्य में उनके अवस्थान या नियोजन की स्थिति हम पिछले प्रकरणों में देख आये हैं। अतः यहाँ अब सामूहिक दृष्टि से ही विचार करना पर्याप्त होगा। प्रसाद का साहित्य मुख्यतः अनुभूति, रस, कल्पना और ध्वनि का साहित्य है।

अन्य तत्वों का भी उसमें अभाव नहीं। विचार तत्त्व भी काव्य की पद्धति से उसमें समाविष्ट हो गया है। कल्पना तत्त्व की दृष्टि से तो प्रसाद का साहित्य अत्यंत हरित-भरित है। कला या शैली तत्त्व (जिसमें ध्वनि, गुण, वक्रोक्ति सब समाविष्ट हैं) की देन उनकी इतनी मौलिक और युगातकारी है कि वे 'छायावाद' के प्रवर्तक व पुरस्कर्ता माने जाते हैं। पर यहा यह भी नहीं भूलना है कि कोरा शैली का मूल्य या आधार अन्यत्र भले ही महत्त्व रखता हो, प्रसाद के साहित्य के मूल्यांकन में वह आत्मपूर्ण मूल्य नहीं बन सकता। उसमें अनुभूति को छोड़कर शैली का विशेष महत्त्व प्रतिष्ठित नहीं हो पाता। तो क्या यह भी मान लिया जाय कि वे तात्त्विक आधार पर शत-प्रतिशत पूर्ण हैं। विचार करने पर जान पड़ेगा कि तात्त्विक आधार पर अत्यंत प्रभविष्णु होने पर भी अनेक बिंदुओं पर प्रसाद की अपनी सीमाएँ हैं, जो आगे यथास्थान निर्दिष्ट की जायेंगी।

साहित्य अथवा काव्य की आत्मा के रस-रूप में स्वीकार किये जाने में भारतीय भौगोलिक व प्राकृतिक परिवेश, इतिहास, दर्शन, विशिष्ट जातीय रुचि, संस्कार, व तज्जन्य आदर्शों का गहरा हाथ है। इसके पीछे शताब्दियों की मनीषा का सूक्ष्म वैचारिक मथन व ऊहापोह है, जिसका उचित सम्मान किये बिना चलना, मूल से कटकर लहलहाते का प्रयास होगा। हम 'रस' से बड़ी या ऊँची या सूक्ष्म बात अवश्य कहे, किंतु उसमें पूर्व विचारणा को समाविष्ट न कर ऊपर से कोई भी चीज थोपने का प्रयत्न अस्वाभाविक भी हो सकता है। हमारे वैचारिक (साहित्यिक) विकास-क्रम की अनिवार्य कड़ी के रूप में और मूलों से जीवित सबंध बनाये रखते हुए, जो विकासात्मक विचार-सरणि प्राप्त होगी, वह हमें अवश्य स्वीकार्य होनी चाहिए। साथ ही हम एक क्षण के लिए यह भी नहीं भूल सकते कि मानव की मूल वृत्ति आनंद है, जो जीवन की सौ-सौ बाधाओं के तथा रस-विरोधी विचारधाराओं के बीच भी, रस के पोषक विविध संप्रदायों के माध्यम से एक अखंड ज्वाला-सी जीवित बनी हुई है।

इन सीमाओं में रहते हुए ही काव्य-मूल्य 'रस' पर स्वस्थ व सतुलित विचार हो सकता है।

प्रसाद स्पष्टतः रसवादी हैं। यह दोहराने की अब विशेष आवश्यकता नहीं रह जाती है।

नवीन युग-बोध व जीवन-बोध के सदर्थ में रस पर आज नवीन व स्वतंत्र चिंतन हो रहा है जो हमें रस की स्थिति पर पुनर्विचार करने के लिए प्रेरित करता है। उदाहरणार्थ

"रस-निष्पत्ति को आदर्श मानने के कारण काव्य के मूल्य-मान का कोई स्पष्ट प्रयत्न-विकास भी हमारे साहित्य-चिंतन में दृष्टिगोचर नहीं होता।"⁴⁸

"और रस की जगह बौद्धिक व्यंग्य आत्मस्थ होता जा रहा है।"⁴⁹

"भावना व अनुभूति की प्रभावोत्पादकता वह कसौटी नहीं है, जिससे हम जीवन के प्रति कवि-दृष्टि के औचित्य की जाच कर सकें।"⁵⁰

जिस सदर्थ में लेखक ने उक्त बात कही है, वह अपने स्थान पर तो ठीक ही है, किंतु यदि इस कथन को आत्मपूर्ण रूप में ही लें तो अवश्य विचारणीय है।

रस के मूल तात्त्विक आधार में शैली या कला का तत्त्व समाविष्ट है। रस का अनुभव वस्तु या कथ्य मात्र का अनुभव नहीं, कोरा कथ्य साहित्य या काव्य कदापि नहीं कहला सकता। वस्तुतः कथ्य जब कला से ललित व संपुष्ट होकर प्रकट होता है, तभी उसमें

आनददायकता का संचार होता है जो अपनी चरम परिणति में रसानुभूति है। रस के मूल्य में शैली या कला का तत्त्व भी निहित है। प्रसाद-साहित्य के रूप और कला पक्षों पर इस ग्रंथ में अन्यत्र विस्तार से विचार हो ही चुका है। साहित्यिक मूल्यों के अन्वेषण में हम अनुभूति या वस्तु को किनारे करके केवल रूप, अभिव्यक्ति या शैली को ही चरम मूल्य मानकर नहीं चल सकते,⁵¹ जैसा कि प्रायः कलावादियों या अभिव्यजनावादियों का आग्रह है। वाजपेयी जी का भी कथन है कि “काव्य के मूल्यांकन में अभिव्यक्ति की शैली को ही सब कुछ नहीं मान सकते।”

मूल्यांकन के गौण आधार

(1) ऐतिहासिक व तुलनात्मक आधार

ऐतिहासिक आधार से आशय है काल-क्रम में साहित्यिक या साहित्यैतिहासिक विकास की अवस्था-विशेष का आधार। बहुत-से कवियों का कृतित्व साहित्य के मूल तत्त्वों के आधार पर तो बहुत विचारणीय नहीं होता, किंतु इतने ही मात्र से कि वे सयोगवश साहित्य की विकासधारा में एक विशेष महत्त्वपूर्ण काल-बिंदु पर अवतरित हो गये, उनका महत्त्व साहित्य के इतिहास में स्थापित हो जाता है। यदि इस प्रकार के महत्त्व के साथ ही रचनाकार के कृतित्व का, साहित्य के तत्त्वों की दृष्टि से, भी उच्च महत्त्व हो तो उक्त कृतित्व का मूल्य अत्यधिक बढ़ जाता है। तात्पर्य यह कि शुद्ध ऐतिहासिक महत्त्व भी मूल्यांकन का एक आधार समझा जा सकता है।

प्रत्येक सत्ता के इतिहास की तरह साहित्य का भी एक इतिहास होता है। यह इतिहास उसके सजग-सक्रिय अस्तित्व की एक धारा है जो एक नियत लक्ष्य या पूर्णता (जिसे भले ही हम प्रत्यक्ष या एक दृष्टि में न देख पाये) की ओर प्रतिक्षण प्रभावित है। साहित्यिक इतिहास की यह धारा सदा एक-सी गति से न बहकर उत्थान-पतन, तीव्रता-मंदता, सूक्ष्मता-विशालता की गतियों-आकारों को पार करती बहती है। इस धारा के मध्य का कोई स्थान किसी दूसरे स्थान का पर्याय नहीं, उसके पूर्व की स्थिति कुछ और है, और अपर की कुछ और। वह स्थान उस नदी के विकास का एक विशिष्ट अंतरालवर्ती बिंदु है।

प्रसाद हिंदी साहित्य की विकास-धारा के ऐसे ही एक बिंदु-विशेष पर अवस्थित हैं, यह बिंदु उनकी महत्ता को आकने का एक महत्त्वपूर्ण साधन या आधार प्रस्तुत करता है। भविष्य में प्रसाद से कई गुना श्रेष्ठ नाटककार या कवि आ सकते हैं, पर इस आधार की दृष्टि से विचार करने पर प्रसाद का स्थान अपनी जगह अक्षुण्ण रहेगा।⁵² यदि हम इस (ऐतिहासिक) आधार की सत्ता को न मानें तो भविष्य में (चूँकि उत्तरोत्तर श्रेष्ठ कवियों का या नाटककारों का अवतरण साहित्य की विशाल धारा में सहज सभावित है) प्रसाद की सिद्धि व अर्जना को सभवतः पूरी-पूरी स्पष्टता में न देख पायें।

प्रसाद की जो नवीन उद्भावनाएँ हैं, उनके नवीन प्रवर्तन हैं, नयी आविष्कृतियाँ, नयी स्थापनाएँ व नये प्रयोग हैं, उनका मूल्य-महत्त्व ऐतिहासिक आधार की स्वीकृति के कारण भी अविकृत रहेगा। उनके इस श्रेय को कोई भी छीन नहीं सकता।

रीतिकाल, भारतेन्दु-युग व द्विवेदी-युग की पृष्ठभूमि में देखने पर प्रसाद का हिंदी-साहित्य को योगदान बड़े ऐतिहासिक महत्त्व का है। साहित्य के श्रेष्ठ उपकरणों की दृष्टि से

प्रसाद के अतिरिक्त अन्य महान् रचनात्मक प्रतिभाओं—‘निराला, प्रेमचन्द, पत, महादेवी, जैनेन्द्र, वृन्दावनलाल वर्मा, अज्ञेय, इलाचन्द्र जोशी आदि अनेक लेखकों का योगदान अविस्मरणीय है, पर जिन परिस्थितियों में प्रसाद ने नवयुग का द्वार खोला, उन्हें देखते हुए प्रसाद का कार्य सदा युगातकारी समझा जाता रहेगा। कविता, नाटक, उपन्यास और कहानी—इन चारों विधाओं के क्षेत्र में उनके नवीन प्रवर्तन व कलाभ्यास स्मरणीय है। यद्यपि द्विवेदी-युग में काव्य की सूक्ष्म चेतना की पलकें खुलने लग गयी थी, किंतु काव्य का वास्तविक जागरण बहुत दूर था। प्रसाद ही उस जागरण के अग्रदूत हुए। भाव-व्यंजना, कला-परिष्कार, जीवन-चिन्ता, कल्पना-सौंदर्य—सभी क्षेत्रों में उन्होंने अपनी मौलिक व सर्वतोमुखी प्रतिभा का प्रकाश किया। प्रकृति और सौंदर्य के सूक्ष्म क्षेत्रों में तो उनकी पहुँच प्रायः अभूतपूर्व ही थी, कविता को उन्होंने प्राण का सूक्ष्म संगीत बनाकर आध्यात्मिक ऊँचाईया प्रदान की। काव्य के परिनिष्ठित रूप और मानव-जीवन में इसके महत्त्व का साक्षात्कार नवीन युग में मानो उन्होंने ही सबसे पहले कराया। नाटकों के क्षेत्र में तो वे अद्वितीय ही ठहराये गये। उनका उपन्यासकार का रूप कवि व नाटककार के रूप का समकक्ष नहीं समझा जाता, पर समाज के यथार्थ चित्रण व युग-जीवन के प्रति जागरूकता की दृष्टि से उनकी औपन्यासिक कृतियाँ अपना विशेष ऐतिहासिक महत्त्व रखती हैं। कहानी के क्षेत्र में वे ध्वनि-प्रधान कहानियों के सर्वोत्कृष्ट लेखक हैं, जिनका सूक्ष्म व प्रौढ़ शिल्प उत्कृष्ट कलाभ्यास के नमूने हैं। प्रसाद ने प्राचीन साहित्य व पाश्चात्य साहित्य से उन उपकरणों को भी उत्साहपूर्वक ग्रहण किया जो नवयुग की रुचियों के लिए ग्राह्य सिद्ध हो सकते थे। प्रसाद का शुद्ध ऐतिहासिक महत्त्व भी अक्षुण्ण है।

एक अन्य तथ्य पर भी ध्यान रखना बहुत आवश्यक है। प्रायः हम रचनाकार के युग, परिवेश, रुचि व साहित्य-विकास की सीमा-रेखाओं को सर्वथा विस्मृत करके, अद्यतन साहित्य-चिन्ता का विकास, नवीनतम साहित्यिक रुचि, नये साहित्यिक अभ्यासों व नवीन संस्कारों के योग से निर्मित पैमाने पर ही किसी स्रष्टा की उपलब्धि को आकने के लिए अधीर रहते हैं। यह उपक्रम या प्रस्थान तात्त्विक दृष्टि से मूलतः बहुत स्वस्थ नहीं, और आलोच्य प्रतिभा के यथार्थ मूल्य का आकलन करने में बाधक है। न्यायोचित यह है कि लेखक-विशेष के लिए, हम उसकी युग-सीमा तक के काव्योत्कर्ष या साहित्योत्कर्ष की रेखा को ही अंतिम मान बनाकर चले, अन्यथा हमारे मूल्यांकन-विषयक निर्णय निर्भ्रांत रूप से न्यायपूर्ण नहीं हो सकेंगे।

प्रसाद के सबंध में भी यह बात ठीक है। दुर्भाग्यवश हो यह रहा है कि सन् 1936 (प्रसाद की निधन-तिथि) से लेकर आज तक की अवधि के बीच हमारी जितनी नवीन उपलब्धियाँ-अर्जनाएँ हुई हैं, हमारे नवीन प्रयोग-अभ्यास हुए हैं, हमारी नवीन दृष्टियाँ विकसित हुई हैं, तथा हममें नवीन स्फूर्तियाँ जगी हैं, उनको ही हम प्रसाद के लिए भी साहित्य-विकास का सहज सत्य मानकर, 30 वर्ष पूर्व के प्रसाद को (जो आज उत्तर देने को उपस्थित नहीं हैं) अपने पैमानों पर चढ़ाने चलते हैं। उदाहरणार्थ, निराला के साहित्य का एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण परिमाण (निराला के काव्य-विकास के दो महत्त्वपूर्ण चरण) इधर के 25 वर्षों में निर्मित हुआ है और इस सामग्री में प्राप्त तत्त्वों को आधार बनाकर हम प्रसाद और निराला की तुलना करके तुरंत उनकी प्रतिभा की उच्चावचता का निर्णय दे देते हैं। पर, सूक्ष्म सूझ-बूझ के धनी व

सुधी-मनीषी, प्रतिभाओं पर व्यापक और न्यायपूर्ण दृष्टि डालकर, राई-रत्ती तौलते हुए, प्रसाद और निराला दोनों को अतत अपनी प्रतिभा में महान्, अप्रतिम और अपराजेय ही ठहराते हैं।⁵³ निश्चय ही 25 वर्षों की पीड़ा व वातावरण से, जो प्रसाद की प्रतिभा को और तीक्ष्ण शाण पर चढ़ा सकते थे, प्रसाद और निराला, दोनों एक ही साथ और एक ही परिस्थिति में अत तक जीते तो तुलना का कदाचित् अधिक निरापद आधार मिलता। सन् '36 तक के प्रसाद और निराला को साथ-साथ रखकर देखने में विशेष आपत्ति नहीं। पर सन् '36 के बाद निराला ने दो ऐसे साहित्यिक युग-चरण धरे जिनकी उपलब्धिया—उदाहरणार्थ, सहज प्रगतिशीलता, व्यंग्य-विनोद, 'बेला', 'नये पत्ते' आदि के प्रयोग-वैचित्र्य—महान् ही नहीं हैं, वे वस्तुतः युग-मानस के लिए अत्यंत सशक्त व आकर्षक भी सिद्ध हुई हैं।

इस प्रकार तुलना का आधार ही विषम या असतोषजनक ठहरता है। तात्पर्य यह कि निराला के सदर्थ में प्रसाद के प्रति पूर्णतः न्याय करने और उनके यथातथ्य आकलन के लिए इन 25 वर्षों के व्यापक साहित्यिक विकास को दृष्टिपथ से विशेष प्रयत्नपूर्वक हटाना पड़ेगा। समग्र निराला को एकसाथ लेने पर प्रसाद के कुछ निष्पन्न हो जाने की, सांप्रदायिक उत्साह-सपन प्रसादानुयायी या प्रसादवादी-सुलभ किसी आशका से भीतिग्रस्त होकर यह बात नहीं कही जा रही है, बल्कि इसका आधार न्याय-तुला पर चीज को सही-सही तौलने की सत्य-प्रीति ही है। हम तो बल्कि यहाँ तक कहना चाहेंगे कि युग की निकटता या दूरी, दोनों ही के कारण हमसे बहुतों के मन में प्रसाद के प्रति जो एक व्यक्तिगत पूज्य भाव, श्रद्धा, या प्रीति संचित है, उसे मूल्यांकन में तनिक भी आड़े नहीं आना चाहिए और जिज्ञासापूर्वक यही देखने के लिए हमें सजग रहना चाहिए कि प्रसाद वास्तव में क्या थे। इस उद्योग से हमारे समीक्षा या शोध के अभ्यास का जो स्तर बढ़ेगा, वह साहित्य को गौरव प्रदान करने वाला होगा। सत्य के काटे के पास बाल-भर भी उदारता और सहानुभूति को मनस्वी प्रसाद स्वयं ही किसी प्रकार स्वीकार न करेंगे।

निराला को उपलक्षण रूप में लेकर हम प्रसाद से तुलनीय समस्त साहित्यकारों की बात कह रहे हैं। भिन्न देश-काल के कवियों की पारस्परिक तुलना पूर्ण सतोषजनक नहीं हो सकती।⁵⁴

जो हो, यह एक अत्यंत सुंदर संयोग है कि प्रसाद का महत्त्व ऐतिहासिक व तात्त्विक—दोनों ही दृष्टियों से है। यदि तात्त्विक दृष्टि से उनका साहित्य उत्कृष्ट कोटि का न हुआ होता, तो भी ऐतिहासिक दृष्टि से ही उनका योगदान बहुत महत्त्वपूर्ण माना जाता, क्योंकि उन्होंने साहित्य की धारा को एक नवीन व वेगवान् मोड़ दिया।

वास्तविक महत्त्व या मूल्य आकने के समय किसी वस्तु व्यक्ति या सत्ता की, किसी दूसरी वस्तु या सत्ता से तुलना करके देख लेना मानव का सहज स्वभाव है। सर्वश्रेष्ठ का वरण मानव की सहज प्रवृत्ति है। हम सर्वश्रेष्ठ वस्तु ही रखना चाहते हैं और जिस वस्तु को सर्वश्रेष्ठ कहकर या समझकर रखना या अपनाना चाहते हैं, यथासंभव उसमें कोई त्रुटि, अभाव, विकृति, विच्युति, अवगुण नहीं रहने देना चाहते या देखना चाहते (यों त्रिगुणात्मक प्रकृति में रज और तम कहा नहीं है ?)। अपने मन में उस चुनी हुई वस्तु के दृढ़, सुंदर, टिकाऊ होने की भावना को पूर्ण विश्वस्त बनाये रखने के लिए हम अन्यो से तुलना करके भी अपने विवेक या निर्णय के औचित्य की सूक्ष्म मानसिक तुष्टि चाहते हैं। इसलिए साहित्य में तुलना का विधान है।⁵⁵ तुलना की प्रक्रिया मानो

इसकी तुष्टि के लिए एक शास्त्रीय विधान है। प्रसाद का वास्तविक मूल्य क्या है ?—इसे जान लेने के लिए हम व्यास, वाल्मीकि, कालिदास, तुलसी, रवीन्द्र, दाते, गेते, शेक्सपियर, मिल्टन आदि विश्व-वद्य विभूतियों से उनकी तुलना करते हैं अथवा कर सकते हैं। पर जहां सत्य-शोध की दृष्टि से और वास्तविकता की दृढ़तर प्रतीति के लिए यह सभार आवश्यक है, वहां यह भी सत्य है कि तुलना की भूमि अत्यंत भयावह व रपटीली होती है। हम एक ओर उत्साहपूर्वक सत्य-शोध की एक लाभकारी प्रक्रिया अपनाते हैं, पर साथ ही दूसरी ओर स्थानाभाव, शीघ्रता, प्रमाद आदि कारणों से सत्य का हनन करने के जघन्य अपराधी भी हो सकते हैं या ठहराये जा सकते हैं। वस्तुतः न्यायपूर्ण व सूक्ष्म तुलना एक बड़े जोखिम का काम है—यद्यपि, सैद्धांतिक दृष्टि से, यह कार्य साहित्य-क्षेत्र में सर्वथा निषिद्ध भी नहीं है। रिचर्ड्स ने साहित्यिक व्यक्तियों की तुलना का, शास्त्रीय भूमि पर, एक प्रौढ़ आयोजन भी किया है।⁵⁶

समकक्ष अथवा उच्चावच प्रतिभाओं से, देश और काल—दोनों के ही क्रम में, किसी साहित्यकार की, वैचारिक अथवा कलागत भूमियों पर, तुलना करके देखने में भी उसके महत्त्व अथवा मूल्य का यथार्थ अवबोध होता है। यदि किसी साहित्यकार ने सार्वलौकिक साहित्यिक विकास के चरम उत्कर्ष का स्पर्श अथवा पार-गमन किया है तो इसकी आक के लिए तुलनात्मक प्रक्रिया के अतिरिक्त हमारे पास अन्य कोई विश्वसनीय या प्रामाणिक साधन नहीं।

प्रायः प्रत्येक प्रकरण में हमने विवेच्य विषय के सदर्थ में प्रसाद की उपलब्धि को साहित्यैतिहासिक विकास-धारा में रखकर देख लिया है, अतः यहाँ विस्तार-भय से व स्थान-संकोच के कारण विशद व्याख्या के अभाव में प्रमाद-भय से प्रसाद के स्थान-निर्धारण का कोई प्रयत्न नहीं किया है। केवल सैद्धांतिक दृष्टि से इस आधार के औचित्य का निर्देश करते हुए प्रसाद के साहित्यैतिहासिक विशिष्ट महत्त्व की ओर संकेत कर देना ही यहाँ पर्याप्त होगा।

महाकाव्योचित औदात्य, रहस्य-भावना, सौंदर्य-दृष्टि, कला-सौष्ठव, जीवन-क्रांति, मानव का सांस्कृतिक उत्थान—अनेक विशिष्ट गुणों के आधार पर प्रसाद की तुलना प्राचीन और समकालीन, भारतीय और विदेशी साहित्यकारों के साथ (जैसे, प्रसाद-कालिदास, प्रसाद-तुलसी, प्रसाद-निराला, प्रसाद-रवीन्द्र, प्रसाद-दाते, प्रसाद-मिल्टन, प्रसाद-गेते, आदि) किये जाने की अत्यंत प्रौढ़ व पुष्ट सभावनाएँ दिखायी पड़ती हैं। स्थान-स्थान पर अनेक विद्वानों ने इन सभावनाओं की ओर संकेत भी किया है। तुलना का मार्ग निषिद्ध नहीं, खतरे व गंभीर उत्तरदायित्व का अवश्य है।

(2) मार्क्सवादी विचारधारा का आधार

हमें नवयुग के विचारक मार्क्स की विचारधारा से प्रेरित 'द्वद्वात्मक भौतिकवाद' और उस पर आधारित साहित्यिक मूल्यों की भी संक्षेप में परीक्षा करनी होगी, वर्तमान युग में 'सामाजिक यथार्थवादी' दर्शन की प्रतिष्ठा के कारण हम तत्प्रसूत साहित्यिक मूल्यों की अवज्ञा नहीं कर सकते, क्योंकि उन मूल्यों ने साहित्य-क्षेत्र के एक भाग में अपने अस्तित्व का पर्याप्त दृढ़ता से उद्घोष किया है। 'द्वद्वात्मक भौतिकवाद' का दर्शन मानव की भौतिक परिवर्तनशीलता व विकास को आर्थिक-सामाजिक भूमि पर समझने का सर्वाधिक आग्रह रखता है। वह आत्मा जैसी किसी सत्ता को नहीं मानता,⁵⁷ आत्मा विकसित मन ही है जो सब वस्तुओं की तरह भौतिक अणुओं से ही बना है। चेतना गौण है, भौतिक द्रव्य ही प्रमुख तत्त्व है।⁵⁸ व्यक्ति की

स्वतंत्र सत्ता उसे निरपेक्ष रूप में मान्य नहीं है, व्यक्ति की सत्ता केवल सामाजिक संगठन से ही सुरक्षित रह सकती है। वर्गहीन समाज इसका ध्येय है और इस प्रकार के समाज की अवतारणा केवल वर्ग-संघर्ष द्वारा ही लायी जा सकती है। उत्पादन के साधनों पर मुट्ठी भर लोगो का अधिकार न रहना चाहिए, उनका राष्ट्रीयकरण होना चाहिए। श्रम व समता के आधार पर समाज की रचना होनी चाहिए।

सामाजिक अथवा समाजवादी यथार्थवाद के प्रेरक मूल सूत्रों को हम नीचे इस विचारधारा के एक पोषक-अध्येता के द्वारा लिखित लेख से अविकल रूप में उद्धृत कर रहे हैं⁵⁹ —

“वस्तुगत यथार्थ का उसके क्रांतिकारी विकास की भूमिका में समाजवादी दृष्टि के आधार पर चित्रण।

—समाज-विकास की द्विद्वमूलक प्रक्रिया की भूमिका में प्रगतिशील तथा प्रतिगामी शक्तियों की परख।

—ऐतिहासिक विकास की मूलभूत अंतर्धाराओं का ज्ञान, नये को समर्थन देकर जर्जर प्राचीन का बहिष्कार, ऐतिहासिक समझ, जीवन के ‘पाजिटिव’ पक्ष पर अधिक बल।

—समाज में व्याप्त वर्ग-संघर्ष तथा वर्गीय असंगतियों का गहरा और सूक्ष्म विश्लेषण तथा उद्घाटन।

—मनुष्य के संपूर्ण व्यक्तित्व का अकन, जीवित, सक्रिय तथा सामाजिक मनुष्य की प्रतिष्ठा, ‘पाजिटिव हीरो’ की सृष्टि।

—भविष्य के एक क्रांतिकारी, रचनात्मक तथा वैज्ञानिक दृष्टि से सपन्न तर्कसम्मत ‘वीक्षण’ (Vision) का मूर्तीकरण।”

ध्यान देने पर इन प्रतिनिधि विचार-सूत्रों में जो कुछ निहित है उसका अधिकांश किसी प्रकार के विरोध को उकसाता नहीं जान पड़ता। जीवन के स्वस्थ व सर्वांगपूर्ण विकास का अभिलाषी प्रत्येक साहित्यकार अपनी रचना को मासल व जीवित बनाने के लिए सहर्ष तैयार होगा। समाज और समाज-विकास किसे इष्ट नहीं? द्वंद्व से कौन बचा है और जीवन की आदि चालक शक्ति के रूप में उसका अस्तित्व कौन अस्वीकार करेगा? क्या जीवन-चेतना की प्रतिमूर्ति सच्चा साहित्यकार प्रतिगामी शक्तियों को परखकर उनका समूलोच्छेदन करना न चाहेगा? आदि-आदि। सबसे अधिक पते की बात है ‘मनुष्य के संपूर्ण व्यक्तित्व का अकन।’ वस्तुतः यही सूत्र या सूत्रांश सही ढंग से समझ लेने पर सब विग्रहों की जड़ तोड़ देता है। फिर तो ‘पाजिटिव’, ‘वर्ग-संघर्ष’, ‘सामाजिक’, ‘क्रांतिकारी’, ‘वैज्ञानिक’, ‘तर्कसम्मत’ आदि शब्द ‘संपूर्ण व्यक्तित्व’ के जीवित नवीन ताप में ओस-से उड़ने लगते हैं। काव्य तो संपूर्ण व्यक्तित्व को लेकर चलता है। खंडित व्यक्तित्व या खंडित विचारधारा को एकात प्रश्न उसकी मूल प्रकृति, पद्धति और ध्येय के विपरीत है, साधन सामग्री के रूप में अवश्य ही वे काव्य या साहित्य में ग्राह्य हो सकते हैं।

द्विद्वमूलक भौतिकवाद के दर्शन का सबसे बड़ा विवादास्पद बिंदु वह है जिसके अनुसार सत्य, शिव, सुंदर, सम्मान, प्रेम, त्याग, बलिदान, आदर्श आदि गुण या प्रेरणामय उद्भास (Inspired revelations) केवल भ्रातियाँ हैं जिनका वास्तविक संबंध केवल भौतिक द्रव्य से ही है।⁶⁰

हमे यह मानने में कोई कठिनाई नहीं कि मार्क्स-दर्शन एक उच्च व सदाशयी जीवन-दर्शन है। उसका लक्ष्य निश्चय ही मानव के सुख का विधान है। वह ईश्वर या आत्मा की सत्ता को न माने, इसमें भी कोई हमें गंभीर अभाव नहीं जान पड़ता। अभाव तो यह खटकता है कि वे समाज को ही एकमात्र सत्ता मानकर प्रायः वहीं रुक जाते हैं, जबकि बिंदु से ही रेखा बनती है, व्यक्ति मानव से ही मिलकर समाज बनता है। हम तो यह मानते हैं कि व्यक्ति का सुख, आनंद या कल्याण ही वास्तव में सर्वोपरि है। समाज और उसकी रचना केवल इसी लक्ष्य के लिए ही तो है। व्यक्ति की छाती पर समाज का भीमकाय व निर्जीव लौहयंत्र तो मनुष्य का वास्तविक अस्तित्व ही खतरे में डाल सकता है। प्रसाद के 'ककाल' का विजय इसका भव्यतम उदाहरण है। अतः व्यक्ति व जीवन के सूक्ष्म मूल्यों को विस्मृत कर कोरे समाज में ही आस्था का आग्रह सतोषजनक नहीं जान पड़ता। पर उधर हम यह भी कदापि पोषित नहीं कर रहे हैं कि कोरा व्यक्ति ही अपने आप में सर्वस्व है। वह एक दूसरी भयंकर अतिवादिता है जिसका विकृत प्रभाव अनेक रूपों में, आज की एक विशिष्ट साहित्य-चिन्ता व सृजन पर देखा जा सकता है।

द्वंद्व को विकास व जीवन को रूपायित करने वाला अत्यंत महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानते हुए भी उसे इस रूप में और इस सीमा तक ग्रहण करना कि हम जीवन में किसी भी स्थायित्व की भावना में सास न ले सके, कदाचित् मानव के सांस्कृतिक हित की दृष्टि से अत्यंत भयावह है। निश्चय ही, परिवर्तनों के बीच से ही मानव-जाति अपनी स्थायी महत्त्व की उपलब्धियाँ सकलित-संगृहीत करती हुई बढ़ रही है। पर, मानव-मस्तिष्क की शिराओं का जाल भी तो हमें स्वस्थ-संतुलित रखना है। वस्तुतः, परिवर्तन जीवन के लिए है, जीवन परिवर्तन के लिए नहीं। जीवन ही तो सर्वोपरि वस्तु है। द्वंद्व और संघर्ष को ही जीवन का अंतिम दर्शन मानना शताब्दियों से परिष्कृत होती आयी विकसित मानव-चेतना को संपूर्णतः ग्राह्य नहीं। अतः, जब कुछ 'प्रगति' का सही अर्थ समझने पर ही निर्भर है।

साहित्य तो समग्र जीवन को अभिव्यक्त करने के लिए बाध्य है। वह समाज और व्यक्ति दोनों को एकसाथ लेकर चलता है, सभी वर्गों की हित कामना करता है। साथ ही वह व्यापक, मीठी व गहरी जीवन-क्रांति में विश्वास करता है; कोरी भौतिक य कोरी आध्यात्मिक क्रांति में नहीं। वह मिट्टी से लेकर आत्मा तक में अपना विश्वास रखता है। कोई वर्ग-विशेष उसे अपना अस्त्र बनाकर नहीं चल सकता। वह मानव के गंभीरतम प्रेरणा-स्रोतों, व्यापकतम जीवन-मूल्यों व समाज के सभी वर्गों व स्तरों के व्यापक ढाँचे तक अपना विस्तार रखता है।

भारतीय रस-चक्र व रस के लक्षणों पर दृष्टि डालने से विदित हो जायेगा कि मार्क्सवाद अपना साहित्यिक रूप में जिन मूल्यों को प्रस्तुत करता है, वे सब रसवाद में यथास्थान समाविष्ट हैं। शायद कठिनाई यह जान पड़े कि रस-चक्र में रस के उपकरणों में विचार तत्त्व का स्थान कहा है? पर, साहित्य में विचार तत्त्व की सत्ता भाव तत्त्व, जो रस-चक्र में अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान पर स्थित है, में ही समाविष्ट है।⁶¹ रस-चेतना और भाव-चेतना अपने मूलों में परस्पर अनुस्यूत हैं। आधुनिक महान् बौद्धिक कवि इलियट तक विचार को भाव की ही पद्धति से व्यक्त करने के पक्षपाती है।⁶² विचार का स्वतंत्र स्थान न होना काव्य या साहित्य की अपनी विशेष पद्धति को ही संकेतित करता है। काव्य स्थूल तथ्य या विचारों का क्षेत्र नहीं। पर यहाँ यह भी ध्यान देने की बात है कि किसी प्रकार की वर्गीय विचारधारा को भी

रस में स्थान नहीं है (अवश्य उस वर्गीय विचारधारा में कतिपय अधिकाधिक ग्राह्य स्वस्थ जीवन-तत्त्व हो सकते हैं) क्योंकि इस प्रकार की एकांगी विचारधारा 'साधारणीकरण' का मार्ग ही अवरुद्ध कर देती है, जो रसानुभूति के लिए अत्यंत आवश्यक है और वैयक्तिक विचारधारा के अग्रणी कवि भी जिसकी महत्त्व-अस्वीकृति का साहस न कर सके।⁶³ नैतिकता,⁶⁴ साम्य, एकता, ऊँच-नीच से मुक्ति की भावना रस-विरोधी नहीं है, वह तो वस्तुतः रस का प्राण ही है। यह सब कुछ सामाजिक भूमि पर होता है। साथ ही व्यक्ति के अंतरंग की तृप्ति का भी रस-चक्र में पूरा विधान है, किंतु उत्साही मार्क्सवादी जिसका, प्रायः जान या अनजान में, अपनी सामाजिक दृष्टि के उग्र अतिरेक में, अवमूल्यन-सा करते जान पड़ते हैं। सामाजिक यथार्थवाद, वैयक्तिक यथार्थवाद से कटकर प्रायः एक निष्पाण लौह-पिंजर मात्र ही रह जाता है। तात्पर्य यह कि मार्क्सिय दृष्टि का जो कुछ भी स्वस्थ अवदान है, वह काव्य की आत्मभूत रस-दृष्टि में सुंदर अनुपात में पहले से ही यथास्थान संयोजित है। रस-निर्माण में शाश्वत व युगीन विचारधारा का अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थान है। विचारों को भाव-रूप में परिणत होकर ही काव्य-क्षेत्र में प्रवेश मिल सकता है, क्योंकि काव्य इतिवृत्त या प्रचार का साधन मात्र नहीं है। रस कोई अलस विनोद या उन्मत्त प्रलाप नहीं है, वह जागृत चैतन्य की मार्मिक अनुभूति है, जिसमें समग्र मानवीय व सामाजिक चेतना एक जीव होकर धड़कती है। जीवन की समस्याएँ, विचारधाराएँ, मानव का ज्ञान-विज्ञान व बुद्धि-वैभव, सब कुछ अत्यंत सूक्ष्म रूप से रस-निर्माण में नियोजित रहता है। रसात्मक सच्ची अपील ही तब होती है, जब शाश्वत व युगीन—दोनों ही प्रकार के संस्कारों से सपन अंतःकरण एक ही साथ प्रभावित होने को तैयार हो। आज के युग में जो भी कवि वास्तविक रस-सृष्टि करना चाहेगा वह इस युगीन चेतना के विनियोग के अभाव में पूर्णतया असफल रहेगा, क्योंकि कोरे सुख-दुःख की मंदिर अभिव्यक्ति मात्र तो आज के सच्चे व प्रबुद्ध सहृदयों को प्रेरित या संतुष्ट नहीं कर पायेगी,—अवश्य शुद्ध जीवन-भूमिका या शुद्ध भाव व अभिव्यक्ति की भूमि पर उसके अवश्यभावी प्रभाव की संभावना को हम शत-प्रतिशत अकल्पित भी नहीं रख सकते। तात्पर्य यह कि मार्क्स की सामाजिक विचारणा साहित्य के क्षेत्र में अधिक से अधिक इस रूप में और इन सीमाओं में ही ग्रहीत हो सकती है। उसने जो भी काव्य-मूल्य प्रस्तुत किये हैं, वे हमारी दृष्टि में, अधिकांशतः व्यापक रसवाद में सहज समाविष्ट हैं, रसवाद के लिए वे कोई नवीन व अनोखी उपलब्धि नहीं।

आनंद या रस जीवन व काव्य में सर्वोच्च सिद्धि है। किंतु साथ ही यह भी सत्य है कि हम इसे जीवन व समाज से निरपेक्ष रूप में भी स्वीकार नहीं कर सकते। रस को जीवन व जगत्-व्यवहार से भी जोड़कर देखना होगा, अन्यथा रस स्थूल विलास का पर्याय मात्र रह जायेगा, जो काम्य नहीं, इस रूप में तो वह उस जीवतता और स्फूर्ति से ही वर्चित हो जायेगा जो रस की भावना के साथ समवाय रूप से जुड़ी हुई हैं। वस्तुतः रस या आनंद हृदय की या आत्मा की परिपूर्णता की स्थिति का द्योतक है। यह परिपूर्णता विकलांग है, यदि हम अपने स्थूल ऐंद्रिय सुख के लिए रस की उदात्त भावना को सामाजिक योग-क्षेम व लोक-मंगल के सदर्थों से सर्वथा काटकर स्व-सुविधानुसार ग्रहण करें। रस की ऐसी भावना रुग्ण, तुच्छ व सर्वथा त्याज्य है। उक्त रूप में रस की मूल स्वस्थ भावना की परिकल्पना करने पर काव्य का लोक या समाज के साथ घनिष्ठ संबंध स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ेगा। काव्य के रस को आत्मा का सच्चा रसायन बनाने के

लिए उस योग-क्षेम को अनिवार्य अंग के रूप में ग्रहण करना पड़ेगा, जिसका निर्वाह इन शब्दों में कहा गया है—‘योगक्षेम वहाम्यहम्’ (गीता, 9/22), तथा मार्क्स भी जिसके प्रति समर्पित हैं। इस रूप में बात को समझने पर सामाजिक मूल्यों से किनारा किसी भी प्रकार नहीं काटा जा सकता। हा, यदि यह योगक्षेम की बात करके व्यापक मानवीय सहानुभूति का दान किसी सांप्रदायिक चिंतन या भावना के आग्रह से, वर्ग-विशेष के ही लिए, सिद्धांत और व्यवहार में स्वीकृत व आरक्षित किया जाता है तो निश्चय ही काव्य या साहित्य के क्षेत्र में, जो किसी वर्ग-मात्र का ही नहीं, व्यापक मानवता का क्षेत्र है, वह स्वीकृत नहीं हो सकता। रस और मानवता की भूमि पर मानव-समाज को खड़ों में विभक्त करके सोचना या सोचने के लिए आवश्यक या अनुचित बढ़ावा देना, विद्वेष या घृणा के लिए जिनका उच्छेदन काव्य का सकल्प है, पथ प्रशस्त करेगा। प्रगतिवादी काव्य के सदर्थ में डॉ. प्रभाकर माचवे ने ठीक ही लिखा है कि प्रगतिवादी कविता ने जिस मात्रा में अपनी जड़ें भारतीय दर्शन से विमुख होकर ‘मार्क्स वाक्यम् प्रमाणम्’ किया-कहा, उतनी ही मात्रा में प्रत्यक्ष मानव से दूर वह एक किताबी मानव-समूह के ‘वाद’ में अपने आपको लपेटने लगी। परिणाम स्पष्ट था, ऐसी कविता जड़ से विच्छिन्न हो, पनप नहीं सकी। मार्क्स या अन्य किसी भी चिंतक-विचारक का अधानुगमन गलत है, उससे आतंकित होना गलत है—कवि के लिए।⁶⁵ वस्तुतः सामाजिक योगक्षेम की बात हमारे आचार्यों ने रस की व्यापक व गहरी चिन्ता करते हुए प्रयोजनों के अंतर्गत समेट ही ली है।⁶⁶ तात्पर्य यह कि हमें रस की मूल साहित्यिक भूमि पर ही काव्य का मूल्यांकन करना है, अन्य या अवातर मूल्यों को प्राथमिकता देने से काव्य-साहित्य का वास्तविक मूल्य सामने न आ सकेगा।⁶⁷

प्रसाद के साहित्य में सामाजिक यथार्थवाद की विचारधारा अपने स्वस्थ संप्रदाय विनिर्मुक्त रूप में सर्वत्र देखी जा सकती है।

(3) मनोवैज्ञानिक विचारधारा का आधार

आधुनिक चिंतन के प्रवर्तकों में फ्रायड का नाम अन्यतम है। फ्रायड की चिन्ता के प्रभाव से मनोवैज्ञानिक समीक्षा-प्रणाली का समीक्षा-जगत् में महत्वपूर्ण आविर्भाव हुआ है। यह प्रणाली अवचेतन मन की सूक्ष्म गतिविधियों को सर्वाधिक महत्व देती हुई साहित्यिक मूल्यों के प्रश्न पर पुनर्विचार करके उसे नवीन ढंग से रूपाकृत करने की आकांक्षिणी है। वह व्यक्ति-मन को अत्यधिक महत्व देकर वैयक्तिक यथार्थवाद की प्रतिष्ठा करती है। इसमें कोई सदेह नहीं कि व्यक्ति या मानव ही साहित्य का केन्द्रीय विषय है, व्यक्ति अपने अवचेतन मन से प्रमुखतः परिचालित रहता है, और उसी की तृप्ति पर समाज की सुव्यवस्था निर्भर करती है, पर मनोविज्ञान पर आधारित वैयक्तिक यथार्थवाद साहित्य में कुछ ऐसे मूल्य स्थापित करना चाहता है जो अपने अतिरेक में एकदेशीय कहे जा सकते हैं। जीवन का प्रतिनिधि काव्य या काव्य-चिन्ता व्यक्ति और समाज के स्वस्थ सतुलन से सबधित सभी जीवन-दृष्टियों को योग्यता व महत्व-क्रम से यथा-स्थान नियोजित करके ही सार्थक हो सकती है। इस दृष्टि से देखने पर मनोवैज्ञानिक मूल्य एक सीमित स्थान के ही अधिकारी ठहरते हैं। उनका अनिष्ट सबध रस-चक्र के महत्वपूर्ण उपकरण भाव के साथ है और भाव के ही नाते बिंब, उपमान, कल्पना, प्रतीक आदि के साथ है।

साहित्य मनोविज्ञान की प्रयोगशाला नहीं है और न वह मन के कलापों या मानसिक

प्रक्रियाओं के अर्जित ज्ञान को प्रसारित करने का एक माध्यम। इस मूल दृष्टि को स्पष्टतापूर्वक समझकर ही साहित्य में मनोविज्ञान की सूक्ष्मतम उपलब्धियों का साहित्योचित प्रयोग हो सकता है। जीवन का कोई उपकरण कभी-कभी हमें अत्यंत प्रभावशाली लग सकता है, किंतु जीवन या काव्य के समग्र विधान में तो उसके लिए एक सीमित स्थान ही निर्धारित हो सकता है, वह अन्य आवश्यक उपकरणों पर हावी नहीं हो सकता। मनोजगत् से प्राप्त कच्चे (raw) तथ्यों को चेतन मन, जब तक सत्य, शिव व सुंदर की उपयोगिता के अनुसार छान न ले, तब तक ज्यो का त्यो उन्हें साहित्य में दाखिल कर देना, चाहे वे हमारे कितने ही सूक्ष्म व कष्ट-साध्य निरीक्षणों से उपलब्ध हुए हों, उचित नहीं कहा जा सकता। मनस्तत्त्व के योग से निश्चय ही वस्तु रोचक व प्रामाणिक हो जाती है, किंतु मनस्तत्त्व की विषमामुपात में महत्त्व देकर जहां असाधारण (एबनार्मल) मनोविज्ञान से साहित्य उमस, घुटन, कुठा के ही प्रकाशन का साधन बन जाता है वहां स्थिति चित्य हो उठती है।

मन के तथ्य आरंभिक रूप में प्रकृतिमात्र है, चेतन मन अथवा आत्मा की साहित्योपयोगी क्रिया-प्रतिक्रिया के बिना वे निर्जीव हैं। इस रूप में सोचने पर ही मनोवैज्ञानिक जीवन-मूल्यों का यथार्थ महत्त्व आकलित किया जा सकता है। रस के व्यापक ढांचे में इन मूल्यों के लिए, भावक्षेत्र में, प्रशस्त विकास-भूमि पड़ी है, अतः मनोवैज्ञानिक मूल्यों का पूरा-पूरा महत्त्व स्वीकार करते हुए भी साहित्यिक मूल्यों की दृष्टि से उनका नितांत स्वतंत्र अस्तित्व सदिग्ध ही है।

साहित्य में मनोविज्ञान के उपयोग की एक प्रकृत मर्यादा है। उससे आगे वह साहित्य के लिए सर्वथा अनुपादेय व असंगत है। मानव-मन के जो लक्ष-लक्ष सूक्ष्म रहस्यमय तथ्य हैं उनका साहित्य की प्रकृति, प्रक्रिया वह उद्देश्य के अनुरूप कलात्मक उद्घाटन किसी भी साहित्य को रोचकता व सूक्ष्मता प्रदान करता है और इस सीमा तक हमें मनोविज्ञान-क्षेत्र की उद्घाटित ज्ञान-संपदा का आधारपूर्वक पूरा-पूरा उपयोग करना चाहिए। पर जहां विशेषज्ञता के प्रदर्शन की झोक में साहित्य को मनोविज्ञान के ज्ञान का केवल निर्जीव वाहन या माध्यम मात्र बनना दिया जाये वहां साहित्य के क्षेत्र में मनोविज्ञान का यह अबाध प्रवेश संभवतः बहुत इष्ट नहीं माना जायेगा। बस, अधिक-से-अधिक यह 'विश्लेषणात्मक' पद्धति भी साहित्य के स्वरूप और विशेषकर उसकी रचना-प्रक्रिया को समझने का साधन मात्र है।⁶⁸ 'वस्तुतः साहित्यिक अतर्दृष्टि-संपन्न समीक्षक ही मनोविश्लेषण-पद्धति को सच्चे साहित्यिक उपयोग में ला सकते हैं।'⁶⁹ फ्रायडीय मनोविज्ञान जिन तथ्यों को प्रस्तुत करता है वे विज्ञान के क्षेत्र में भी अभी पूर्णतः प्रतिष्ठित नहीं हो पाये हैं, नहीं। वे भ्रामक भी सिद्ध हो रहे हैं।⁷⁰ फ्रायड की स्थापनाएँ अभी कड़ी परीक्षा पर चढ़ी हुई हैं। और भी आगे बढ़कर फ्रायडीय मनोविज्ञान किस प्रकार मानव के सांस्कृतिक वातावरण को क्षुब्ध व दूषित कर चुका है, उसके लिए इस क्षेत्र के तलस्पर्शी सुधी विचारकों की जो प्रतिक्रियाएँ हुई हैं वे साहित्यकारों की आखें खोल देने वाली हैं। मानव के अवचेतन मन की अधःगुहा में प्रकाश-किरण डालकर सत्यों का उद्घाटन करने की अपनी सदाशयता व विज्ञान-साधना के आवरण में फ्रायड के मूल मतव्यों की जघन्यता को भी विचारक देखने से नहीं चूके हैं।⁷¹

अतः फ्रायडीय मनोविज्ञान के आधार पर साहित्य को, विशेषतः प्रसाद के साहित्य का मूल्य आंकने का सभार करने वालों को बड़ी सावधानी से पाव रखना चाहिए। यों सहज रूप

मे प्रसाद ने एक साहित्यकार की हैसियत से मनोविज्ञान का जो साहित्योचित उपयोग किया है वह उन्हे मनोविज्ञान का सूक्ष्मदर्शी कलाकार प्रमाणित करने के लिए पर्याप्त है—“प्रसाद जी एक मनोवैज्ञानिक शिल्पी थे, उन्होंने चरित्र-निर्माण के क्षेत्र में असाधारण कलात्मक सौष्ठव का परिचय दिया। उनका उत्कर्ष इसी क्षेत्र में है और यह निर्विवाद है कि हिंदी साहित्य में दूसरा कोई लेखक ऐसी सृष्टि में समर्थ नहीं हो सका।”⁷² यह दूसरी बात है कि उन पर कहीं-कहीं मनोवैज्ञानिक स्थितियों के यथार्थ और सफल चित्रण न कर पाने का भी आरोप लगाया गया हो।⁷³

कहने का तात्पर्य यह है कि कोरे मनोवैज्ञानिक आधारों पर ही प्रसाद के मूल्य को आकना अनुचित होगा। मनोविज्ञान का उन्होंने सुंदर साहित्योचित उपयोग किया है।

(4) साहित्य की व्यापक (भारतीय व पाश्चात्य) धारणा का आधार

प्रसाद के साहित्य के उत्कर्ष-बिंदु को नापने का एक महत्वपूर्ण आधार है—साहित्य (शुद्ध या ललित) की व्यापकतम (भारतीय और पाश्चात्य) धारणा। इस धारणा के आधार पर प्रसाद का साहित्य कैसा उतरता है, यह देखने का प्रयत्न भी संक्षेप में किया जा सकता है।

‘शब्द’ और ‘अर्थ’ के योग से ही पूर्ण वाणी का निर्माण होता है। संभवतः साहित्यकार के अतिरिक्त वर्ण, शब्द व अर्थ तथा इनकी संघटना व सामंजस्य को समझने-परखने वाला दूसरा कोई नहीं होता। वह वर्ण, शब्द और अर्थ के रूप, रंग, शक्ति, प्रभाव, गीत-व्यापार आदि का पारखी या जौहरी होता है। अंग्रेजी भाषा में साहित्यकार को ‘मैन ऑफ़ लैटर्स’ संभवतः इसीलिए कहते हैं कि वह बड़ी सूक्ष्मता के साथ अक्षर-अक्षर का बड़ी ही सतर्कता से प्रयोग करता है, चालू या बाजारू ढंग से उनका मनमाना उपयोग नहीं करता। इसी में साहित्यकार का सच्चा वैशिष्ट्य निहित है। आचार्य कुन्तक ने शब्द और अर्थ की सहितता के मर्म का उद्घाटन करते हुए ही ‘साहित्य’ शब्द को अर्थगर्भित बनाया है

शब्दार्थौ सहितावेव प्रतीतौ स्फुरत सदा।

सहिताविति तावेव किमपूर्व विधीयते॥

साहित्यमनयो, शोभाशालिता प्रति काप्यसौ।

अन्यूनानतिरिक्तत्वमनोहारिण्य वा स्थितिः॥⁷⁴

अर्थात्, काव्य की शोभाशालिता या सौंदर्याधायकता के लिए न्यूनता और अधिकता से रहित शब्द और अर्थ की अनिर्वचनीय या लोकोत्तर मनोहर स्थिति ही शब्द और अर्थ की सच्ची सहितता अथवा ‘साहित्य’ है। शुद्ध साहित्य की यही प्रतिनिधि भारतीय धारणा है। ‘साहित्य’ शब्द पर विचार करने पर साहित्य की सार्वत्रिक मूल भावना भी यही कही जा सकती है। यही एक सर्वोपरि कसौटी है जिस पर प्रत्येक साहित्य का आंतरिक गुण सफलतापूर्वक आका जा सकता है। कुन्तक ने अपने कथन द्वारा साहित्य की मूल प्रकृति को पूर्णता व स्पष्टता के साथ प्रस्तुत कर दिया है—

‘तद्यद् सरस्वती हृदयारविन्दमकरन्दबिन्दुसन्दोहसुन्दराणां सत्कविचसामन्तरामोद मनोहरत्वेन परिस्फुरदेतत् सहृदयषट्चरणगोचरता नीयते।’

जबकि हमें एक ऐसे साहित्य का मूल्यांकन करना है जिसमें केवल कविता ही नहीं, नाटक, कहानी, उपन्यास आदि अन्य विधाएँ भी समाविष्ट हैं, तब साहित्य की एक ऐसी व्यापक

व लचीली धारणा ही सामने रखनी होगी, जिस पर सभी विधाओं की स्वतंत्र नहीं किंतु सामूहिक उपलब्धि के स्तर या उत्कर्ष को आका जा सके। भारत में काव्य, साहित्य का व्यापक नामधेय है, जिसमें प्रायः सब ललित वाङ्मय समाविष्ट कर लिया जाता है। भारतीय साहित्य की मूल प्रकृति रसात्मक है, अतः यहाँ काव्य ललित साहित्य की सभी विधाओं का पर्याय है।⁷⁵ प्राचीन यूनानी दृष्टि भी यही थी।⁷⁶ पर आधुनिक उपन्यास, कहानी प्रायः पश्चिम की देन समझा जाती है। अतः साहित्य की पश्चिमी धारणा भी प्रसाद की सब विधाओं के समग्र मूल्यांकन की दृष्टि से उपादेय हो सकती है। फिर, पश्चिम में भी ऐसी व्यापक धारणा उपलब्ध है, जहाँ काव्य, प्रायः साहित्य के पर्याय के रूप में व्यवहृत होता है अथवा काव्य में भी विधाओं का प्रयोग निहित समझा जाता है।⁷⁷ यद्यपि प्रसाद का प्रायः समस्त साहित्य मूलतः रसात्मक ही है। अतः भारतीय काव्य का रसात्मक आधार ही एकमात्र मानदंड के रूप में अपनाया जा सकता है, पर उसमें आधुनिक विधाएँ भी सम्मिलित हैं। अतः भारतीय धारणा के साथ ही आधुनिक साहित्य-धारणा लेकर चलना भी उचित है। वहाँ की व्यापक साहित्यिक धारणाओं के अनुसार रचनात्मक प्रतिभा और बौद्धिक प्रतिभा का सामंजस्य,⁷⁸ कल्पना-विधान के द्वारा काव्य की रमणीय पद्धति से किसी नवीन विचार या विचारधारा का प्रवर्तन या योगदान,⁷⁹ मानसपटल पर बाह्य पदार्थ सत्ता से पड़े प्रभावों का आलेखन,⁸⁰ श्रोता पाठक की कल्पना-वृत्ति को प्रभावित करके आनंद प्रदान करने की लेखकीय शक्ति का प्रदर्शन,⁸¹ सर्वोच्च कोटि की सौंदर्यात्मक भावनाओं का निर्माण⁸² और 'कला कला के लिए सिद्धांत' में निहित कला की उत्कृष्टता के मानदंड के विपरीत मानव जाति की सामान्य भावना,⁸³ विचारों का आदर्शात्मक ढंग से रूपायन⁸⁴—ये ही श्रेष्ठ साहित्य के कतिपय विशिष्ट मानदंड समझे गये हैं। और भी अगणित मानदंड हैं, पर हमारे काम के लिए इतने ही प्रतिनिधि मानदंड पर्याप्त हैं।

इस प्रकार कलात्मक साहित्य की भारतीय और पाश्चात्य धारणाओं से अवगत होकर, और उन दोनों धारणाओं को मिलाकर देखने पर भी, हम प्रसाद के साहित्य की श्रेष्ठता को सफलतापूर्वक आकने का एक महत्वपूर्ण मानदंड प्राप्त करते हैं। इन मानदंडों पर परीक्षण करने में जो कुछ निहित है वह इस प्रबंध के प्रकरणों में देखा ही जा चुका है। अतः अनावश्यक विस्तार यहाँ अभीष्ट नहीं।

(5) पाश्चात्य साहित्यिक मूल्यों का आधार

किसी साहित्यकार की रचना-समष्टि के उत्कर्ष का मानदंड अनिवार्यतः यह नहीं होता कि वह साहित्य की चरम उत्कृष्टता के प्राचीन व नवीन सभी मानदंडों पर एक ही साथ पूरा या खरा उतरे ही। यह असंभव भी है और अस्वाभाविक भी। वस्तुतः साहित्यकार की अपने सत्कारों की मानस-भूमि तथा साहित्य के चिर प्रतिष्ठित मूल्यों (रस) की भूमि पर ही उसके साहित्य की मौलिक व सच्ची परीक्षा होनी चाहिए। विभिन्न जलवायुओं में पोषित सामाजिक-सांस्कृतिक ढाँचों वाले दूरस्थ देशों के साहित्यिक मूल्यों को मानदंड बनाकर, कृतित्व की सफलता के प्रति अतिरिक्त रूप से आश्वस्त होकर हम भले ही विशेष गौरव-सतोष का अनुभव अवश्य कर सकते हैं, पर उन तुलाओं पर तुलना कदापि अनिवार्य नहीं। केवल जिज्ञासा-भाव से, भारतीय साहित्यकारों के कृतित्व के परीक्षण के लिए, पश्चिमी पैमाने अपनाने में तो कोई विशेष

आपत्ति की बात नहीं, पर हमें यह भी देख लेना चाहिए कि 'वे नये पश्चिमी पैमाने क्या हैं, और उनकी प्रयोग-विधि क्या है? उनकी प्रकृति और परंपरा क्या हैं, वे किन सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों की उपज हैं, और उनमें हमारे नये साहित्य का मानदंड बनने की क्षमता कितनी है?'⁸⁵ इन मानदंडों पर खरा न उतरने पर भी कोई साहित्यकार, साहित्य की अपनी निजी भूमि पर भी, विश्व-साहित्यकार कहला सकता है, क्योंकि उसके आत्मा का उत्कर्ष ही यदि देखना है तो उसके लिए देश-देशांतरों के आधारों पर निर्मित मूल्यों का प्रयोग एक अतिरिक्त परीक्षा मात्र है।

हम आरंभ में ही यह निवेदन कर देना चाहते हैं कि साहित्य के भारतीय मूल्य और पाश्चात्य मूल्य—मूल्यों का इस प्रकार का विभाजन बड़ा कृत्रिम और स्थूल है, क्योंकि जलवायु और भौगोलिक अंतर को तथा इनसे प्रसूत कुछ प्रादेशिक वैभिन्न्य-वैचित्र्य को थोड़ा किनारे कर देने पर मानव-हृदय की सामान्य भाव-भूमि में कोई विशेष अंतर नहीं रह जाता। दोनों भूखंडों के सृजनात्मक ललित साहित्य व साहित्यशास्त्र पर दृष्टिपात करने पर साहित्यिक तत्त्वों, मूल्यों व पद्धतियों में आश्चर्यजनक साम्य दिखायी पड़ता है। अवश्य ही कुछ मूल्य परस्पर अस्वीकार्य हो सकते हैं। अतः भारतीय व पाश्चात्य—इस प्रकार के भेद को सार्वभौम सत्ता वाले साहित्य के क्षेत्र में प्रश्रय देना बहुत उचित नहीं जान पड़ता। प्रायः पूर्व को पूर्णतः आध्यात्मिक व पश्चिम को पूर्णतः भौतिक कह देने की एक बहुत ही आपत्तिजनक चाल रही है। भौतिक व आध्यात्मिक—की जो अब सूक्ष्म-विशद व्याख्या हमारे युग में हुई है, उसे देखते हुए यह प्रवृत्ति बहुत स्वस्थ नहीं जान पड़ती। ये जीवन-तत्त्व दोनों जगह विभिन्न रूपों में, अपनी-अपनी आवश्यकता के अनुसार और अपनी जातीय प्रतिभा के अनुरूप प्रयुक्त होते रहे हैं। अस्तु।

साहित्य या काव्य के सर्वोच्च मूल्यों के निर्धारण में पश्चिम के साहित्यजगत् में प्लेटो के युग से ही एक ऐसा दीर्घ और अखंड अध्यवसाय होता रहा है कि उन मूल्यों के कातार में प्रवेश मात्र भी समयापेक्षी व स्थानापेक्षी है। व्यक्तियों और आंदोलनों के द्वारा अनेक साहित्यिक मूल्यों का आविर्भाव और विकास हुआ है, और साहित्यिक मूल-निर्माण की यह परंपरा आज भी पूरे उत्साह से जारी है। प्लेटो ने 'जीवन के तथ्यों से सगत सूचना-समष्टि' को महत्त्व दिया है।⁸⁶ अरस्तू ने रचना के रूप-विधान और कला की आनंददायकता—दोनों ही को महत्त्व दिया।⁸⁷ लॉज्जानसन ने 'सहृदय' को आधार बनाया।⁸⁸ एडिसन ने कल्पना को प्रभावित-उत्तेजित करने की क्षमता को महत्त्व दिया। आर्नल्ड ने 'अंतर्व्याख्यान की शक्ति' (Interpretative power) और 'निःशेष भावसत्यता का उच्च गाभीर्य' (High seriousness of absolute sincerity) और 'जीवनालोचन' (Criticism of Life) को मानदंड बनाया।⁸⁹ रस्किन ने साहित्य में मानव-जाति की श्रेष्ठ परंपराओं के मेल में रहने वाले अधिकाधिक व सर्वोत्कृष्ट भाव-विचारों को महत्त्व दिया।⁹⁰ स्विनबर्न, आस्कर वाइल्ड, ब्रेडले तथा क्रोचे ने कला और अभिव्यक्ति के बाह्य रूप के स्थान पर आंतरिक अभिव्यक्ति व कला के शुद्ध आनंद की महत्ता स्थापित की। टाल्सटाय ने मानवैक्य तथा मानव-कल्याण-रूप सिद्धि के साधन रूप में कार्य के अस्तित्व की चरम सार्थकता घोषित की।⁹¹ रिचर्ड्स ने 'अंतर्वृत्तियों का समझन' ही को मूल्य रूप में स्वीकृत किया,⁹² यद्यपि भारतीय मनीषियों की दृष्टि में यह मूल्य अपर्याप्त व असंतोषजनक ही रहा।⁹³

व्यक्तियों की तरह कला-साहित्य के आदोलनों के माध्यम से भी साहित्यिक मूल्यों का निर्धारण हुआ है, जिसमें पश्चिम की अनेक दार्शनिक दृष्टियों 'अस्तित्ववाद, विकासवाद, व्यावहारिक उपयोगितावाद, अध्यात्मवाद, सृजनात्मक विकासवाद, प्राकृतवाद, अनेकात्मवाद, प्राणशक्तिवाद, वस्तुवाद, प्रत्यक्ष ज्ञानवाद आदि का भी दूर-पास का हाथ है।' साहित्य-क्षेत्र में प्रतिष्ठित कलावाद, सौंदर्यवाद, अभिव्यक्तिवाद, प्रभाववाद—विशेषतः बिंबवाद,⁹⁴ प्रतीकवाद,⁹⁵ अतिथार्थवाद⁹⁶ आदि अनेक वाद हैं, जिनमें प्रायः विशिष्ट एकदेशीय साहित्य-मूल्य निर्धारित हुए हैं। यद्यपि ये सब वाद भी मानव-चेतना की गभीरता से प्रसृत कहे जाते हैं, किंतु इनके मूल्य विचारकों की दृष्टि में सर्कीर्ण व एकांगी ही रहे। उदाहरणार्थ, यूरोप का प्रसिद्ध बिंबवाद, संभवतः अपनी किसी आंतरिक कच्चाई के कारण पाच-सात वर्षों का ही जीवन भोग सका।⁹⁷ प्रतीकवाद की भी यही कहानी है। उसने तो अस्तित्ववादियों की तरह (जिन्होंने मृत्यु को एक मूल्य माना है) अधिकार की ही उपासना आरंभ कर दी।⁹⁸ अस्तित्ववाद जीवन के ऐसे मूल तत्त्वों के समावेश का आग्रह रखता है जिनमें अचेतन की अतर्क्यता भी सम्मिलित है। उसकी अपनी कोई निजी साहित्यिक शैली भी नहीं मानी जाती।⁹⁹ यह इस बात का प्रमाण है कि मानव-चेतना को गभीरता से और स्थायित्व के साथ स्पर्श किये बिना कोई वाद या साहित्य-मूल्य दीर्घजीवी नहीं हो सकता। यद्यपि इन मूल्यों की उद्भावना मानव-चेतना के शाश्वत प्रवाह में एक अनिवार्य सामूहिक आवश्यकता की प्रतीति का उद्घोष अवश्य करती है, तथापि यह भी निर्भ्रात रूप से सकेतित करती है कि वह स्थायी मूल्यों का स्थान कदापि नहीं ले सकती, वे मूल्य अपेक्षाकृत महत् व स्थायी मूल्यों के अगभूत रूप में ही रहकर अपनी रक्षा अधिक अच्छी प्रकार कर सकते हैं। कोरी कला, कोरा सौंदर्य, कोरी अभिव्यक्ति, प्रभाव, बिंब या प्रतीक वस्तुतः काव्य की समग्र व विशाल योजना में अपना निश्चित महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं, किंतु जब वे जीवन के विराट् प्रवाह व काव्य की अखंडता से सबध तोड़कर अपने ही सीमित जीवन-स्रोतों पर आधारित रहने लगते हैं तो उनसे सबधित मूल्यों का स्थायित्व किसी प्रकार रक्षित नहीं किया जा सकता। पर साथ ही यह भी निश्चित रूप में कहा जायेगा कि इन वादों या आदोलनों के मूल में अवश्य एक गहरी जीवन-निष्ठा, जीवनार्पण-भावना, भावसत्यता, यथार्थ प्रेम व सच्चाई थी। इस न्यायतः अर्जित श्रेय से इन्हें वचित करना साहित्यिक अन्याय ही होगा। इनके अस्तित्व की विडंबना केवल यही है कि विराट् जीवन-प्रवाह व परिपूर्ण जीवन-रस से कटकर ये अल्पप्राण होकर प्रायः सूख गये और इनसे सबधित साहित्य-मूल्य निर्भ्रात रूप से अधिक स्थिर भूमियों पर प्रतिष्ठित नहीं हो सके। स्थायी मूल्यों की खोज तो वस्तुतः अब भी जारी है।¹⁰⁰

यहां एक रोचक तथ्य और भी दिया जा सकता है। मूल्यों की खोज में व्यस्त यूरोप और अमरीका में आज जो काव्य तैयार हो रहा है उससे वहां विचारकों में सतोष नहीं दिखायी पड़ रहा है। मि. टामलिनसन आज की कविता का सिंहावलोकन करते हुए लिखते हैं कि युद्धोत्तर काल में बहुत-से कवियों के होते हुए भी अभी एक ऐसी शक्तिशाली प्रतिभा की प्रतीक्षा हो रही है जो हमारे जीवन पर एक गहरी छाप छोड़े और जिसकी अतर्दृष्टि की तीव्रता हमारी जीवन-प्रक्रियाओं को बदल दे।¹⁰¹ इसी प्रकार मि. फिलिप यंग अमरीकी कविता का सर्वेक्षण करते हुए बीसवीं शताब्दी की अमरीकी कविता से सतोष व्यक्त नहीं करते।¹⁰²

कहने का अभिप्राय यह है कि दौड़ में पीछे रह जाने का पछतावा करने जैसी कोई खास हालत अभी हमारे लिए पैदा हुई-सी नहीं जान पड़ती।

(6) छायावाद-रहस्यवाद

प्रसाद के गौरव का सुदृढ़ और स्थायी आधार एक समुन्नत व परिष्कृत जीवन-दर्शन तथा एक अतिशय रजनकारिणी काव्य-शैली—इन दोनों के विशिष्ट अनुपात में मिश्रित उनके निर्माता तत्त्वों के मेल में दिखायी पड़ता है। इस दर्शन व शैली को स्थूल रूप में हम क्रमशः रहस्यवाद या छायावाद कह सकते हैं। स्थूल रूप में इसलिए कि रहस्यवाद निरा बौद्धिक दर्शन ही नहीं है, वाद-मुक्त रूप में वह, एक भावमयी मनस्थिति भी है, और इसी प्रकार छायावाद एक निरी काव्य-शैली ही नहीं, वह जीवन की एक मूल दृष्टि (सौंदर्य-दृष्टि) भी है। रहस्यवाद और छायावाद—दोनों न तो परस्पर परोक्ष हैं और न दोनों पूर्णतः आत्मनिरपेक्ष या स्वतंत्र मत्ताएँ। वस्तुतः दोनों के प्रमुख तत्त्व परस्पर मिलकर एक परिपूर्ण काव्य-दर्शन का निर्माण करते हैं। रहस्यवाद यो तो दर्शन क्षेत्र का एक बौद्धिक वाद मात्र है, किंतु वह अपनी सत्ता में कलाकार-सुलभ भाव-चेतना की समृद्ध सभावनाएँ भी समेटे हुए है। इसी प्रकार छायावाद, जो प्रायः अपनी प्रथम सवेदना में एक विशिष्ट काव्य-शैली की ही ध्वनि उत्पन्न करता है, वस्तुतः जीवन के एक अत्यंत उदात्त व परिष्कृत दर्शन से उजागर है। छायावाद का प्राण-तत्त्व है—प्रकृति पर चेतना का आरोप, और मूलतः यही तत्त्व उस काव्य-शैली विशेष को वह वैभवपूर्णता प्रदान करता है जो ‘छायावाद’ के साथ समवाय सबंध से जुड़ी हुई है। ‘प्रकृति पर चेतना का आरोप’—इसमें आनंदमूलक वेदात्त दर्शन अथवा प्रत्यभिज्ञा दर्शन, जड़ की चेतन रूप में अनुभूति करने की कवि-सुलभ अकृत्रिम असाधारण कल्पना-शक्ति का प्रवाह और विज्ञान की शुद्ध बौद्धिक या वस्तुनुखी विश्लेषणात्मक दृष्टि से भिन्न सश्लेषणात्मक कला-दृष्टि का उन्मेष गर्भित है। तात्पर्य यह है कि रहस्यवाद और छायावाद के बीच प्रकृत सबंध के कुछ सहज-सुदृढ़ अतःसूत्र विद्यमान हैं, अतः वे एक ही असाधारण व्यक्तित्व में साथ-साथ रह सकते हैं।

रहस्यवाद की आधारशिला अगणित जीवनों की अखंड श्रृंखला में तथा एक आत्मा की सत्ता में अखंड विश्वास है। सृष्टि का कण-कण एक ही शक्ति से स्पन्दित और एक ही प्रकाश से आलोकित है, इस अनुभूति के अभाव में रहस्यवाद कृत्रिम व निर्जीव है। यह साधना (स्थूल अर्थ में नहीं) की भूमि है और सर्ववाद के दर्शन पर आधारित है जिसमें इन्द्रियातीत एक सूक्ष्म, विराट् व शाश्वत सत्ता की अनुभूति का आग्रह है। प्रकृति में उसी विराट् की छाया देखना सच्चे रहस्यवाद का प्रमाण है।

छायावाद की भी अपनी एक दार्शनिक भूमि है, जिसका ऊपर संकेत किया ही जा चुका है। छायावादी, आत्मा (औपचारिक रूप में आत्मा की सत्ता मानना उसके लिए आवश्यक नहीं) की अध्यक्षता में (आत्मा में विश्वास न हो तो परिष्कृत मन या चेतना की अध्यक्षता ही स्वीकार्य हो सकती है) रहता हुआ मन-इन्द्रियो की भोग-ऐश्वर्य भूमि के प्रति विशेष रूप से आकृष्ट रहता है। इन्द्रिय-सवेदनाओं का योग वह अपनी साधना में किसी प्रकार हेय नहीं समझता, क्योंकि उसकी दृष्टि में तो स्वयं इन्द्रिया व इन्द्रिय-व्यापार भी आत्मा के शासन में ही कार्य कर रहे होते हैं (पत की ‘मानव’ नामक कविता तथा केनोपनिषद् द्रष्टव्य)। उसके लिए

यह आवश्यक नहीं कि वह रहस्यवादी की तरह प्रकृति में विराट् की छाया देखे ही, हा, यदि देखे तो उसका छायावाद धन्य हो जाये। वह आत्मा व विराट् में विश्वास न रखता हुआ भी अपनी किसी अलभ्य-अभिलषित मानस-मूर्ति का बिब सारी प्रकृति में देखकर ही आह्लादित होता है, और कदाचित् उसकी तृप्ति भी विराट् भावना से प्राप्त होने वाली तृप्ति से कुछ ओछी न होती हो। शुद्ध या निरुपाधि आनन्द (Aesthetic pleasure) ही उसका लक्ष्य है। उसकी यही प्रबल सौंदर्यानुभूति अनिवार्यतः, अपनी तीव्रता के अनुपात में, अभिव्यक्ति (शैलीगत) में श्रेष्ठ उपकरणों को सहज स्फुरित करवा लेती है। छायावाद की काव्य-शैली अपने मूल रूप में उसी उत्कर्ष का प्रतीक है।

जहां रहस्यवाद और छायावाद के उपकरण संस्कार और संयोग से एक ही व्यक्तित्व में समाहित हो जाते हैं वहां किसी कृतिकार का साहित्यिक व्यक्तित्व, भाव, विचार तथा शैली की अकल्पनीय व आश्चर्यकारी ऊँचाइयों का स्पर्श कर उठता है।

प्राचीन युगों में जायसी में हम इस सुंदर संयोग का दर्शन करते हैं (उस समय की काव्य-शैली का नाम अवश्य ही 'छायावाद' न रहा हो) और आधुनिक युग में प्रसाद, निराला और महादेवी आदि कवि इस दृष्टि से शीर्षस्थ दिखायी पड़ते हैं। प्रसाद का तो सैद्धांतिक आग्रह भी है—“काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है।” “धारा रहस्यवाद है।” उनमें रहस्यवाद और छायावाद दोनों अपने सहज परिष्कृत रूपों में आ मिले हैं, और यही संयोग उनके साहित्यिक कृतित्व का एक विशेष प्रभा से मंडित और एक विशेष प्राण-प्रवेग में झकृत कर देता है। रमणीय काव्य-शैली (छायावाद) तो फिर उसका अनिवार्य परिणाम ही है। वस्तुतः यह अनूठी जीवन-दृष्टि ही छायावाद का रूपायन करती है। प्रसाद-साहित्य के अंतिम मूल्यांकन में, हमारे विचार में, यह तत्त्व अत्यंत महत्वपूर्ण व अविस्मरणीय है। इस दृष्टि को भुलाकर प्रसाद के वास्तविक मर्म का स्पर्श कम संभव है।

(7) जीवन-दृष्टि की देन

प्रसाद के साहित्य को जीवन और समाज के परिप्रेक्ष्य से काटकर देखने से हमारे हाथ वह कुछ नहीं आ सकता जो प्रसाद-साहित्य की मूल धडकन है। प्रसाद के प्रदेय के विशिष्ट बिंदुओं में से एक प्रमुख बिंदु है जीवन-दृष्टि की देन, जिस पर हम विशेष बल देना चाहेंगे। यो तो जीवन-दृष्टि की देन विचारक या दार्शनिक का ही काम माना जा सकता है, कवि का नहीं—जिसका क्षेत्र प्रायः मानव के सुख-दुःख की अभिव्यक्ति अथवा शुष्क हृदय में रस-संचार है। पर जीवन, जगत् व समाज से कटकर होने वाला रस-संचार मात्र तो सिड़ी की घिग्घी के रूप में ही प्रतिफलित हो सकता है। स्वस्थ, गंभीर, व्यापक और स्थायी आनंद तो चैतन्यपूर्ण आत्म का ही प्रकाश है। प्रसाद का इष्ट मानव-जीवन में चेतन आनंद की प्रतिष्ठा करना है, और ऐसा आनंद स्वस्थ जीवन-दृष्टि की ही उपज हो सकता है। यह जीवन-दृष्टि न तो केवल अधी भावुकता से आ सकती है, न शुष्क बौद्धिकता से और केवल निरानंद कर्मशीलता से। सुषुप्त भावुकता, प्रकाशवान् बौद्धिकता और आत्मिक उल्लास से प्रेरित कर्मशीलता के सुंदर सामंजस्य में ही स्वस्थ व परिपूर्ण जीवन-दृष्टि का उन्मेष होता है। यह कार्य न तो कोरा दार्शनिक कर सकता है, न कोरा कवि और न कोरा पहलवान। जो कवि जीवन की व्यापक, समग्र व परिपूर्ण चेतना से आस्फूर्त है, वही परिपूर्ण

जीवन-दृष्टि का दान दे सकता है। प्रसाद का भावपक्ष कैसा है, कलापक्ष कितना पुष्ट है और दर्शन में उनकी कितनी गहरी पैठ थी—कदाचित् इन प्रश्नों के उत्तर से भी आगे की वस्तु है, यह सांस्कृतिक जीवन-दृष्टि को लेकर मानव-जीवन की व्याख्या की है और उन्होंने अपनी सृष्टि में जीवन की जो परिणतियाँ दिखायी हैं, उनसे उनकी परिपूर्ण जीवन-दृष्टि का बोध होता है। दूसरे शब्दों में, प्रसाद जीवन-कला के आचार्य हैं। जीवन के विषय में कोई बड़ी बात कहने के वे सही अधिकारी भी जान पड़ते हैं, क्योंकि उन्होंने व्यक्ति के धरातल पर अपना निज का, समाज के धरातल पर अपने युग का, और इतिहास के धरातल पर मानव-जीवन का गहन अनुशीलन किया है। 'आसू', 'ककाल', 'इरावती', 'कामना' और 'कामायनी' नामक कृतियाँ इस कथन के प्रमाण हैं। कृत्रिम जीवन-दृष्टियों से मुक्त करके उन्होंने मानव को कितनी प्राकृतिक, स्वस्थ व यथार्थ जीवन-दृष्टि दी है, यह उनकी अनेक रचनाओं से स्पष्ट है। इस दिशा में उन्होंने गभीर व मीठी क्रांति करके मानव की सांस्कृतिक पुनर्रचना में भव्य योगदान किया है। यदि उन्होंने धर्मगुरु, नीतिकार, सहिताकार या उपदेशक के रूप में इस कला का प्रचार किया होता तो वह प्रभावशाली न होता। पर, कला की पद्धति से उन्होंने यह कार्य अत्यंत सफलतापूर्वक किया है। इस कार्य से उनका साहित्य एक अभिनव आलोक से मंडित होकर मानव के लिए अतिशय उपयोगी हो उठा है। प्रसाद के अत्यंत गरिमामय पात्रों पर एक सामूहिक दृष्टि डालने से यह बात स्पष्ट हो जायेगी। सुख-दुःख की अभिव्यक्ति मात्र तक ही सीमित रहने वाले अल्पप्राण कवि प्रायः इतना बड़ा काम नहीं उठाते।

(8) भूमि की गंध राष्ट्रीयता

प्रसाद सही अर्थों में एक भारतीय तथा राष्ट्रीय कवि हैं। सामान्यतः सकीर्ण राष्ट्रीयता अंतर्राष्ट्रीयता की विरोधिनी होती है। पर प्रसाद की राष्ट्रीयता सकीर्णता से मुक्त है और अपने स्थान पर अपना पूरा-पूरा महत्त्व बनाये रखते हुए अंतर्राष्ट्रीयता की पूर्ण सहयोगिनी है। जो एक विश्व, एक विश्व मानव, और एक मन—यह हमारा चरम आदर्श है, व्यवहार में राष्ट्रीय हुए बिना अंतर्राष्ट्रीयता की नींव कच्ची ही है, कोरी अंतर्राष्ट्रीयता निराधार जान पड़ती है। प्रसाद ने स्वच्छ तर्कों से¹⁰³ राष्ट्रीयता के एक ऐसे निर्मल-परिष्कृत स्वरूप को हमारे सामने प्रस्तुत किया है कि हम उस राष्ट्रीयता की भावना को सांस्कृतिक भूमियों पर अत्यंत गौरव के साथ अपनाते हैं। राष्ट्रीयता की ऐसी ही भूमिका को साहित्य व संस्कृति के अन्य श्रेष्ठ विचारक भी पूरा-पूरा महत्त्व देते हैं।¹⁰⁴ यह राष्ट्रीयता, सांप्रदायिक संकीर्णता में प्रसूत न होकर एक ऐसा स्वरूप लिये हुए है जो रसानुभूति में बाधक न होकर पूर्ण साधक होती है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति की राष्ट्रीय भावना के अभाव में राष्ट्रीयता प्रायः किसी देश की स्थूल सीमा-रेखाओं में आबद्ध एक अविकसित समाज के पर-राष्ट्र के प्रति घृणा व अविश्वास पर आधारित सांप्रदायिक प्रेम का रूप ग्रहण कर लेती है। प्रसाद के 'स्कंदगुप्त' व 'चन्द्रगुप्त' में राष्ट्रीय भावना मानवता या अंतर्राष्ट्रीयता की अविरोधी या पोषक होकर अत्यंत उज्ज्वल रूपों में प्रकट हुई है। ऐसी उच्च भूमिका पर रहकर ही प्रसाद ने राष्ट्र की आरती उतारी है। उनका राष्ट्रीय कवि-रूप इसीलिए अत्यंत मोहक है। उनकी राष्ट्रीयता उनके साहित्यिक व्यक्तित्व को एक विशेष गरिमा व आभा प्रदान करती है।

वस्तुतः प्रसाद भारती की मिट्टी व उसकी गंध के प्रतिनिधि राष्ट्रीय कवि हैं। उनकी राष्ट्रीयता सांस्कृतिक ऊँचाइयों में लीन हो गयी है। उसमें (प्रसाद-साहित्य में) हमारी भूमि की गंध समायी हुई है, जिसके कारण हम उस साहित्य को 'अपना' कहते हैं। यह 'अपना' तामसिक मोह व राजसिक उत्साह से मुक्त होकर सत्त्व की भूमि से ही मुख्यतः सबद्ध है, अतः रस-दृष्टि से पूर्ण ग्राह्य है। सत्त्वोद्रेक शुद्ध रसानुभूति की परम आवश्यकता है। राष्ट्रीय धरातल पर प्रसाद की उपलब्धि को डॉ॰ नगेन्द्र ने बड़े मुक्त कंठ से स्वीकार किया है—“देशभक्ति का इतना शुद्ध और पवित्र रूप मैंने हिंदी साहित्य में अन्यत्र नहीं देखा।”¹⁰⁵

(9) कारयित्री व भावयित्री प्रतिभा का योग

यह तो हुई केवल सृजनगत प्रतिभाओं की बात। पर समस्त साहित्य को सामने रखकर एक और ढंग से विचार किया जा सकता है। साहित्यकार की अतःसत्ता के दो पक्ष हैं—भाव-सत्ता व विचार-सत्ता। दोनों एक-दूसरे को बल प्रदान करके अपने अस्तित्व की पूर्ण सार्थकता सिद्ध करते हैं। प्रसाद में, राजशेखर के शब्दों में, कारयित्री व भावयित्री—दोनों ही प्रकार की प्रतिभाओं का सुंदर मेल हुआ है। श्री कुम्पुस्वामी शास्त्री तो इन प्रतिभाओं के सुंदर मेल में ही साहित्यकार की महानता का रहस्य निहित समझते हैं।¹⁰⁶ कोरे कवि और कोरे आलोचक में जो कमी रह जाती है वह इस उक्त मणि-कांचन संयोग के द्वारा पूरी हो जाती है। तर्कमयी व वस्तुन्मुखी शुद्ध साहित्यिक प्रज्ञा और गंभीर भावानुभूतिमयी तत्पत्तरल भावचेतना—प्रसाद की प्रतिभा के दो छोर हैं, जो एक ओर तो 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' तथा दूसरी ओर 'आसू' जैसी रचनाओं में देखे जा सकते हैं। अतःसत्ता के दोनों पक्षों पर यह समानाधिकार प्रसाद-साहित्य की सर्वांगीण पुष्टता व समृद्धि के प्रति आश्वस्त करता है।

(10) शास्त्रीय (क्लासिकल) व स्वच्छद (रोमांटिक) प्रवृत्तियों का योग

प्रसाद की एक अन्य प्रमुख विशेषता भी है। वे एक ही साथ क्लासिकल और रोमांटिक साहित्यकार हैं। क्लासिकल साहित्यकार में कला-सौष्ठव, क्रमागत और परीक्षित श्रेष्ठ जातीय परंपराओं की स्वीकृति व समाकलन, तथा भव्य व उदात्त के प्रति गहरी निष्ठा होती है। इस सबके परिणामस्वरूप उसकी रचना, अपने पूर्ण उत्कर्ष में, शाण पर चढ़े मणि-सी स्वच्छ, पुष्ट व कांतिवान् होती है। पर जहां ये उपकरण रचना की प्रौढ़ता, औज्ज्वल्य व सुषमा के लिए अत्यंत बहुमूल्य होते हैं वहां प्रायः नवीन भाव-स्फूर्तियों व मौलिक, स्वतंत्र तथा वैयक्तिक प्रातिभ उर्मियों को, पल्लवित व पुष्ट होने के लिए विशेष अवसर नहीं भी देते। रोमांटिक कवि की आत्मा प्रतिष्ठित के स्वर्ण-पिंजर को तोड़कर अपनी वैयक्तिक स्फूर्तियों, स्वप्नों, अनुभूतियों को, स्वच्छद विहार को आत्मा के मूल आनंद की अनुभूति की दृष्टि से अधिक विश्वसनीय व मूल्यवान् मानती है, और उनका अधिक सम्मान करती है। वस्तुतः दोनों एक-दूसरे के पर्याय नहीं। पूर्ण कवि पाठक की हृदय-सत्ता पर पूरा अधिकार जमाने के लिए, दोनों के श्रेष्ठ उपकरणों से अपनी वाणी को पुष्ट व प्रवाहशील बनाये रखना चाहते हैं। प्रसाद दोनों ही मार्गों पूरी करने के लिए तत्पर हैं। प्रसाद में क्लासिकल और रोमांटिक—दोनों ही प्रतिभाओं का सुंदर दर्शन होता है। उनका रोमांटिक तत्त्व क्लासिकल के शासन में रहता हुआ

भी वृत्त पर स्वच्छदता से खिलखिलाते पुष्प की भांति दिखायी पड़ता है।

(11) लोकप्रियता

क्या प्रसाद एक लोकप्रिय कवि है? उनकी रचनाओं के निरंतर होते चलने वाले सस्करणों या आवृत्तियों को देखकर इतना तो पर्याप्त सुरक्षित भाव से कहा जा सकता है कि वे निरंतर अधिकाधिक लोक-ग्राह्य होते चल रहे हैं। उपन्यास-कहानियाँ जैसी लोकप्रिय रचनाएँ ही नहीं, प्रसाद की अपेक्षाकृत गंभीर रचनाओं की भी कदाचित् यही स्थिति है। कहा जा सकता है कि चूकि प्रसाद जी की अनेक रचनाएँ शिक्षालयों या विश्वविद्यालयों में अनिवार्य अध्ययन के रूप में पाठ्यक्रमों में निर्धारित हैं, उनके सैट प्रायः अनिवार्य रूप से सभी पुस्तकालयों में खरीदे जाते हैं, अतः रचनाओं के विक्रय को उनकी लोकप्रियता का सच्चा आधार नहीं माना जा सकता। फिर, मनोवैज्ञानिक और सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टि से क्लिष्टता और उदात्तता आदि गुण कभी-कभी गंभीर कुतूहल के उत्पादक भी तो हो जाते हैं, जो किसी कृति या कृतिकार में सौंदर्य या आकर्षण को समाविष्ट कर ही देते हैं। अतः साहित्य-प्रेमी या सामान्य जनता केवल शोभा के लिए भी प्रसाद की रचनाएँ खरीदकर रख लेती हैं। गरिष्ठ-गंभीर साहित्य तो किसी दबाव से ही खरीदा जाता है और सरल मनोरंजक साहित्य स्वेच्छा से, वास्तविक कुतूहल-तृप्ति के लिए। इस प्रकार के तर्क प्रायः उठाने जाते हैं।

उत्तर में हमारा निवेदन यह है कि लोकप्रियता का सच्चा आदर्श रचनाओं का 'Hot cakes' (गरम जलेबियों) की तरह बिकना ही हम नहीं मान सकते। प्रसाद इस रूप में लोकप्रिय है भी नहीं। उनकी रचनाओं पर अभी फिल्म नहीं बनी। रेलवे स्टालों पर वे नहीं बिकते। नाटक-मंडलियाँ उन्हें बहुत उत्साहपूर्वक अभिनीत नहीं करती। उनके गीत आकाशवाणी से भी कम ही प्रसारित किये जाते हैं। उनकी 'कामायनी' का अन्य सुंदर रचनाओं की तरह घर-घर प्रचार नहीं है, आदि। वस्तुतः उनकी लोकप्रियता मदगामिनी किंतु सतत विकासमान है। नैरतर्य के साथ स्थिर-सुदृढ भाव से किसी कृति या कृतिकार का विकास ही लोकप्रियता का अधिक सुनिश्चित व सतोषजनक आधार है। हम प्रसाद-पूर्व की तथा उनकी समकालीन श्रेष्ठ व सम्माननीय प्रतिभाओं की बात नहीं कर रहे हैं। अनेक लेखक अत्यंत लोकप्रिय थे, साथ ही साहित्य के उपकरणों की दृष्टि से उत्कृष्ट रचनाकार भी।

प्रसाद लोकप्रियता का अपना एक निजी आदर्श भी रखते हैं। वे स्वयं ही हल्की कोटि की लोकप्रियता के किंचिन्मात्र भी आकाक्षी नहीं। सुसंस्कृत व सुरुचि-संपन्न सहृदयों में उनकी रचनाओं की माग धीमी गति से किंतु निरंतर बढ़ती रहे, इसी में प्रसाद की वास्तविक लोकप्रियता का आश्वासन है। जनता की निम्न वृत्तियों से खेलना उनकी रुचि को अभीष्ट नहीं, वे गंभीर हैं, उच्चाशयी हैं, सुरुचियों के सस्थापक व नवीन रुचियों के निर्माता हैं, विधाता हैं। निम्नकोटि की लोकप्रियता का ध्येय ऐसे लेखक के आदर्श के विरुद्ध ही होगा। रवीन्द्र ने लिखा है कि आज के कलाकार को अपने जीवन का 9-10वाँ भाग तो कुरुचियों के उन्मूलन के लिए संघर्ष में ही खपा देना पड़ता है। प्रसाद का मार्ग भी इतना ही कठिन है।

अस्तरीय साहित्यिक रुचियों से लड़कर श्रेष्ठ सृजन द्वारा रुचि-परिष्कार में उन्हें कितनी सफलता मिली है, यही प्रसाद की लोकप्रियता का असली मानदंड है, और होना

चाहिए। इस दृष्टि से प्रसाद आधुनिक हिंदी साहित्य के सबसे अधिक लोकप्रिय साहित्यकारों में से समझे जायेंगे। उन्होंने सुरुचि का कितना परिष्कार किया, श्रेष्ठ व उत्तम के प्रति हमारी उत्कठा को कितना तीव्र किया, बाजारू, घासलेटी, चालू व छिछले साहित्य से हमें कितना मुक्त किया, भारत के अन्य प्रांतों में व विदेशों में अनुवाद आदि की कितनी प्रेरणा उत्पन्न की, और उनका साहित्य-रसायन सांस्कृतिक पुनर्निर्माण व भावात्मक परिष्कार की दृष्टि से कितना सुग्राह्य, रोचक व पौष्टिक है, यह लोकप्रियता का अंतिम व व्यापक आदर्श है। फिर भी पुस्तकालयों की मांग व संस्करण-संख्या आदि भी, व्यावहारिक दृष्टि से, उनकी लोकप्रियता को आंकने का एक पर्याप्त निरापद व सुनिश्चित आधार प्रदान करती है।

हमारा उक्त चिंतन शुद्ध प्रजातांत्रिक मूल्यों के उन्नयन की दृष्टि से है। श्रेष्ठता के लक्ष्य को ध्यान में रखने की बात मात्र से ही कोई इसमें प्रसाद की सामंती पूंजीवादी वृत्ति की मनमानी कल्पना करे तो वह अपनी जिम्मेदारी पर की जा सकती है। जनता, रुचि और श्रेष्ठ साहित्यिक मूल्य—इनमें परस्पर घनिष्ठ संबंध है। साहित्यिक मूल्यों के प्रहरियों ने इस समस्या पर गंभीर विचार किया है, जो ध्यान देने योग्य है।¹⁰⁷ लोकप्रियता के इस युग में भी आज के सुप्रसिद्ध साहित्यकार श्री 'अज्ञेय' की उच्चकोटि के साहित्यिक स्तर के निर्माण व निर्वाह की पूरी चिंता है, वे छिछली लोकप्रियता के दृष्टिकोण से बहुत शुद्ध है।¹⁰⁸

(12) आस्वाद की समस्या

प्रसाद-साहित्य के अंतिम मूल्यांकन में आस्वाद की समस्या भी विचार का एक महत्वपूर्ण बिंदु है। जीवन-दर्शन, भाव-बोध तथा शैली संबंधी हमारी रुचियां आज युग की क्षिप्रता-अस्थिरता के अनुपात में ही तीव्र गति से परिवर्तित होती चल रही हैं, रंग-रूपों और डिजाइनों के युग में काव्य-साहित्य भी किस्म-किस्म का सामना आ रहा है। प्रस्तुत आज की रुचियां प्रसाद-साहित्य के सही आस्वादन के लिए अपेक्षित रुचियों से आकार-प्रकार में कदाचित् बहुत दूर जा पड़ी हैं। प्रसाद की आत्म-दृष्टि, उनका रहस्यवाद, उनका आदर्शवाद, उनकी नैतिकता, उनका शैली-सौष्ठव, उनका कल्पना-कलाप एक शब्द में, उनका क्लासिकल औदात्य प्रस्तुत आज के तीव्र यथार्थ-प्रेम अस्तित्ववादी व क्षणवादी दर्शन, जीवन-संग्राम में आपाधापी व भाग-दौड़, भेद-अनगढ़ के प्रति विशेष आकर्षण, युग का समस्या-वैचित्र्य, नवीन युग-बोध व भाव-बोध, मनोवैज्ञानिक मूल्य-समष्टि, व्यक्ति-वैचित्र्य का प्रबल आग्रह आदि उपकरणों से कैसे मेल खाये। साहित्यिक रुचि और आकर्षण के तेजी से बदलते रूपों और स्तरों के बीच प्रसाद-साहित्य के अध्ययन और आस्वाद की समस्या आज उतनी नहीं तो कल अवश्य ही एक गंभीर समस्या का रूप धारण कर सकती है। क्या पाठ्यक्रमों में उनकी रचनाओं के निर्धारण से विद्यार्थी-जगत् द्वारा उनके अध्ययन अथवा शोधार्थियों द्वारा उनका ठंडा-ठंडा व निर्जीव अनुशीलन-परीक्षण मात्र ही हमारी तृप्ति का एकमात्र आधार बन जायेगा? भावी युगों (अवश्य ही, अपनी परिवर्तित नव-नव युगीन रुचियों व संस्कारों के साथ) के लिए इस बलिष्ठ-विशाल, उच्चाशयी व आनंददायी साहित्य के निरंतर उपयोग के प्रति किस रूप में हम आश्वस्त रह सकते हैं? आस्वाद की समस्या ही इस

विचार का बिंदु है। प्रसाद का अंतिम मूल्यांकन आस्वाद की समस्या से गहरा सबंध रखता है।

प्रसाद की उपलब्धि सुधी विचारकों की दृष्टि में (गुण-दोष)

प्रसाद के साहित्य के चरम मूल्य को आकते समय उनके साहित्य की उपलब्धि पर मूर्धन्य विद्वानों के द्वारा उनके कार्य-काल से लेकर अब तक गुण-दोष के रूप में जो अनुकूल व प्रतिकूल आधिकारिक ढंग से अभिमत व्यक्त किये जाते रहे हैं और जो प्रायः सुप्रतिष्ठित हैं, उनका लेखा लेते चलना भी प्रबन्ध के निष्कर्षण को अधिक व्यापक पीठिका प्रदान करने की दृष्टि से बहुत उपादेय होगा, क्योंकि विद्वानों की परिनिष्ठित मान्यताएँ, जो चितन-पथ पर प्रायः अमिट दृढ़ रेखाओं-सी खिच चुकी हैं, हमारे परिणामों को अधिक पुष्ट, समृद्ध व परिपूर्ण बनाने में सहयोगिनी होगी।

कविता

प्रसाद-साहित्य के मर्मज्ञ पंडित आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी जी ने प्रसाद पर अपने निम्न अभिमत व्यक्त किये हैं

प्रसाद जी अपने युग के सबसे बड़े पौरुषवान् कवि थे प्रसाद जी का वाग्व्य शक्ति और एकमात्र शक्ति की साधना का एक अविरल प्रवाह है। इसीलिए मैं प्रसाद जी को हिन्दी का सबसे प्रथम और सबसे श्रेष्ठ शक्तिवादी और आनन्दवादी कवि मानता हूँ।¹⁰⁹ प्रसाद जी की संस्कृति पौरुष गुण-संपन्न होने के कारण उनके साहित्य में शक्ति और आनन्द का स्रोत प्रधान है, तथा इस युग के लिए यदि उनका कोई संदेश है, तो वह शक्ति और आनन्द की उपासना का, सवर्द्धता का ही संदेश है, दुःखों और सुखों में, मनुष्य की संपूर्ण वस्तुस्थिति में, यह शक्ति का ही प्रवाह बहता रहे, यही उनकी एकांत साधना थी। इसीलिए हम उन्हें नवयुग के प्राणों का कवि कह सकते हैं। यही संक्षेप में उनका साहित्यिक व्यक्तित्व है।¹¹⁰ प्रेम और सौंदर्य की समग्र परिकल्पना प्रसाद-काव्य की विशेषता है। प्रसाद की काव्य-वाणी में जो मार्दव प्राप्त होता है, वह आधुनिक युग में किसी अन्य कवि में नहीं। दोनों (प्रसाद और निराला) ही कवि अपनी प्रतिभा में महान् अप्रतिम और अपराजेय हैं।¹¹¹

प्रसाद के युगांतकारी व्यक्तित्व की अभ्यर्थना में महाकवि निराला लिखते हैं—“हिंदी के युगांतर साहित्य के जो तीन प्रजापति हैं, उनमें प्रसाद जी भी एक श्रद्धादेवी हैं मनु हैं।¹¹² आचार्य पं. विश्वनाथप्रसाद मिश्र का प्रौढ अभिमत है—“ प्रसाद ने अपनी कविता में प्रकृति का जैसा उपयोग किया है वैसा हिंदी के किसी आधुनिक कवि में नहीं देखा जाता। प्रसाद ने अलंकार रूप में प्रकृति का उपयोग करने में माधुर्य का विशेष ध्यान रखा है। ऐसी मधुर योजना दूसरा कवि नहीं कर सका है। कविता में प्रकृति की ऐसी मधुर रमणीय योजना करने वाला और उसके प्रति ऐसी मार्मिक दृष्टि रखने वाला कोई दूसरा आधुनिक कवि नहीं दिखायी देता। इन्होंने हिंदी में ‘रसमय’ जगत् को सिद्ध कर दिया है।”¹¹³

डॉ. नगेन्द्र प्रसाद की प्रतिभा का मर्म-निर्देश करते हुए लिखते हैं—“ प्रसाद जी हिंदी-जगत् में अमर शक्तियाँ लेकर अवतीर्ण हुए थे। उनकी प्रतिभा सर्वथा मौलिक थी।

उन्होंने साहित्य के जिस अंश को स्पर्श किया, उसी को सोना बना दिया। उनका महत्त्व ऐतिहासिक तो है ही—वे एक प्रकार से आधुनिक युग के निर्माता भी हैं। उन्होंने ही सबसे पूर्व शुष्क उपयोगितावाद के विरुद्ध भावुकता का विद्रोह खड़ा किया—या यों कहिए कि झूठी भावुकता (Sentimentalism) के विरुद्ध सच्ची रसिकता का आदर्श उपस्थित किया। अकर्तृत्व (Passivity) के युग में आत्मव्यञ्जना (Subjectivity) की पुकार करने वाले वे कवि थे। उन्होंने एक नवीन कला और नवीन भाषा हिंदी को प्रदान की। ऐतिहासिक महत्त्व के अतिरिक्त काव्य के चिरंतन आदर्शों के अनुसार भी उनका स्थान बड़ा ऊँचा है। एक चिंतन-प्रधान व्यापक एवं करुण अनुभूति, जिसमें रंगीन अद्भुत प्रिय कल्पना का वाञ्छित योग रहता है, उनकी अपनी विशेषता है। कामायनी का कवि हिंदी के किसी भी कवि की समकक्षता प्राप्त कर सकता है।¹¹⁴

डॉ हजारीप्रसाद द्विवेदी ने प्रसाद जी के कृतित्व को इन शब्दों में आका है—“प्रसाद प्रकृति के और मनुष्य के सौंदर्य को पूर्ण रूप से उपभोग्य बनाने वाले कवि हैं। प्रसाद के समान सौंदर्य के प्रेमी कवि बहुत ही विरल हैं और पार्थिव सौंदर्य को स्वर्गीय महिमा से मडित करके प्रकट करने का सामर्थ्य तो इतना और किसी में है ही नहीं।” वे और लिखते हैं—“सस्ती भावुकता से जर्जर वर्तमान हिंदी काव्य-जगत् कामायनी को पाकर शांति और सतोष की सास लेगा।” ऐसी विशाल प्रतिभा से मडित कवि को देश कभी भुलाना बर्दाश्त नहीं करेगा।¹¹⁵

आचार्य शुक्ल जी प्रसाद की देन पर लिखते हैं—“प्रसाद जी प्रबंध-क्षेत्र में भी छायावाद की चित्रप्रधान और लाक्षणिक शैली की सफलता की आशा बधा गये हैं।”¹¹⁶

डॉ रामकुमार वर्मा की धारणा है कि प्रसाद जी हिंदी साहित्य के सबसे गंभीर कवि थे।¹¹⁷

प उदयशंकर भट्ट की मान्यता है कि प्रसाद जी हिंदी के रवीन्द्रनाथ थे।¹¹⁸

प द्वारकाप्रसाद मिश्र जी का कहना है कि हिंदी साहित्य में केवल प्रसाद जी ही एक ऐसे व्यक्ति थे जिनकी तुलना रवीन्द्रनाथ ठाकुर से की जा सकती थी।¹¹⁹

डॉ मुशीराम शर्मा की धारणा है कि क्या कला और क्या भाव, सभी दृष्टियों से प्रसाद इस युग के एक महान् जातीय महाकवि के रूप में अवतरित हुए थे।¹²⁰ डॉ देवराज का मत है कि प्रसाद अपने युग के सर्वश्रेष्ठ और छायावाद के अन्यतम कवि हैं।¹²¹ डॉ मदान के अनुसार कवि प्रसाद हिंदी के गौरव हैं और आधुनिक कवियों में उनका स्थान सर्वश्रेष्ठ है।¹²² डॉ प्रेमशंकर भारतीय और पाश्चात्य कवियों से प्रसाद की तुलना करते हुए कहते हैं—“उनका कृतित्व उन्हें भारतीय काव्य-परंपरा के सच्चे कवियों में स्थान देता है। वे हिंदी के कालिदास हैं, और उन्होंने देश की स्वाभाविक काव्य-परंपरा को नवजीवन प्रदान किया। प्रसाद के संपूर्ण कृतित्व पर एक विहंगम दृष्टि डालने के पश्चात् उन्हें विश्व के शीर्ष कवियों के निकट स्थान देना पड़ता है।”¹²³

‘कामायनी’ प्रसाद का गौरव ग्रथ है। उस पर अनेक विद्वानों ने अपने मतव्य व्यक्त किये हैं। आचार्य वाजपेयी जी लिखते हैं—“रूप-वर्णन की जो विशिष्टता प्रसाद में पायी जाती है, अन्यत्र दुर्लभ है। इंद्रिय सवेदनाओं की मूल भूमिका से उत्थित होकर प्रसाद का रूप-वर्णन रहस्यवादी ऊँचाइयों तक पहुँचा है। प्रेम और सौंदर्य के शारीरिक उपादनो से लेकर अतिशय आध्यात्मिक भावस्तर पर ले जाने का श्रेय प्रसाद को ही दिया जा सकता है। इस

प्रेम और सौंदर्य-दर्शन की समग्रता प्रसाद के 'कामायनी' महाकाव्य में पूर्णतः प्रतिफलित हुई है। "परंतु प्रसाद के काव्य में और विशेषकर 'कामायनी' में एक संपूर्ण दर्शन की नियोजना हुई है। यह इस युग के हिंदी-काव्य का सबसे बड़ा चमत्कार है, जिसका श्रेय प्रसाद को सर्वांशतः प्राप्त है।"¹²⁴ "यह मनुस्मृति के सहस्रो वर्ष बाद मानव-धर्म-निरूपण का महत्त्वपूर्ण काव्य-प्रयास है।"¹²⁵ "मानस (मन) का ऐसा वास्तविक विश्लेषण और काव्यमय निरूपण हिंदी में शायद शताब्दियों के बाद हुआ है।"¹²⁶ आचार्य विनयमोहन शर्मा 'कामायनी' का काल-क्रम में महत्त्व स्थापित करते हुए लिखते हैं कि, 'कामायनी' प्रसाद की अंतिम कृति है और छायावाद का प्रथम महाकाव्य।"¹²⁷

प इलाचन्द्र जोशी कहते हैं—“वर्तमान हिंदी साहित्य-जगत में प्रथम बार एक ऐसा काव्य ग्रंथ प्रकाशित हुआ है जो विश्व काव्य कहे जाने की विशिष्टता रखता है। यदि प्रसाद जी की 'कामायनी' का अविकल प्रतिरूप 19वीं शताब्दी के योरोप में प्रकाशित होता तो वे विश्व-साहित्य के शीर्षस्थानीय कलाकारों में निर्विवाद रूप से स्थान पा जाते।"¹²⁸

अतः हम आचार्य वाजपेयी जी के शब्दों में समस्त संभव प्रतिमानों के आधार पर प्रसाद-काव्य की श्रेष्ठता की ओर संकेत करेंगे “श्रेष्ठ काव्य के जो भी प्रतिमान स्थिर किये जाये उनका विनियोग इन दो कवियों (प्रसाद और निराला) के काव्य में निर्बाध रूप से किया जा सकता है।"¹²⁹

नाटक

आचार्य डॉ जगन्नाथप्रसाद शर्मा प्रसाद की महत्ता का समीक्षात्मक करने हुए अपना अभिमत व्यक्त करते हैं कि, “आधुनिक और पाश्चात्य शैली के साथ भारतीय पद्धति के मूल रूप का ऐसा सुखद सम्मिश्रण प्रसाद ने किया है कि उनके नाटकों का गौरव और महत्त्व अखंड हो गया है।"¹³⁰

आचार्य वाजपेयी जी की धारणा है कि “प्रसाद के नाटकों की अपनी मौलिक विशेषताएँ हैं और उनका स्थान हमारे नाट्य साहित्य में सदैव सुरक्षित रहेगा। उनके नाटक जहाँ एक ओर साहित्यिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं वहाँ वे अपना ऐतिहासिक मूल्य भी रखते हैं। नाट्य साहित्य के इतिहास में प्रसाद ने नया अध्याय जोड़ा, इसे कोई अस्वीकार नहीं कर सकता। परंपरा के साथ-साथ नवीन जीवन-स्थितियों का प्रयोग कर उन्होंने नाट्य साहित्य को नवीन मार्ग सुझाया, जिसके लिए हिंदी-साहित्य उनका चिर ऋणी रहेगा। अतीत के विशाल चित्र-पटल पर उनका यह अद्वितीय तूलिकाश्रम हिंदी-नाट्य इतिहास के पचास वर्षों के लंबे मार्ग पर एक आलोकस्तंभ की भाँति एकछत्र अधिकार किये बैठा है। वह सदैव आज की ही भाँति नये पथिकों को लक्ष्य-ज्ञान का पाथेय देता रहेगा।"¹³¹ “इतिहास से संस्कृति का ऐसा अपूर्व मणि-काचन संयोग हमें अन्यत्र नहीं मिलेगा।"¹³² “प्रसाद के नाटकों का शरीर, जहाँ पूर्ण साहित्यिक और मनोवैज्ञानिक है, वहाँ उसका मन अनिवार्यतः ऐतिहासिक एवं उसकी आत्मा विशुद्ध सांस्कृतिक है।"¹³³

“उनके नाटकों में कई प्रकार की त्रुटियाँ लोगों ने देखी हैं, और संभव है, भविष्य में भी देखें, पर हिंदी नाटकों को नवीन स्वरूप और नया जीवन देने में प्रसाद जी का कार्य ही सर्वोपरि है।"¹³⁴ आचार्य पं. हजारीप्रसाद जी द्विवेदी की इस आशय की मान्यता है कि

प्रसाद जी के नाटको से भारतवर्ष की अतर्चेतना के दर्शन का सिंहद्वार अनावृत हो गया है और उनके नाटको का रचना-कौशल अद्भुत है।¹³⁵ डॉ नगेन्द्र ने भारतीय नाट्य साहित्य के व्यापक फलक पर प्रसाद की उपलब्धि को दर्शाते हुए लिखा है—“इन नाटको का महत्व असम है। ये नाटक अशो मे जितने महान् है, संपूर्ण रूप मे उतने नही। प्रसाद की टूँडकी की भावना, उनकी सांस्कृतिक पुनरुत्थान की चेतना, उनके महान् कोमल चरित्र, उनके विराट् मधुर दृश्य, उनका काव्य-स्पर्श हिंदी मे तो अद्वितीय है ही, अन्य भाषाओ के नाटकों की तुलना मे भी उनकी ज्योति मलिन नही पड सकती।”¹³⁶ प्रो शिलीमुख लिखते हैं—“कुछ तो औरो की अपेक्षा अपने नाटको की अधिक सख्या के कारण और कुछ अपनी शैली की प्रधान विशेषताओ के कारण, वह आजकल के (सन् 1930 के लगभग के) नाटककारो मे सबसे अधिक प्रसिद्ध है।”¹³⁷

डॉ जगदीशचन्द्र जोशी ने प्रसाद के नाटको की उपलब्धि के सबध मे लिखा है कि, “प्रसाद हिंदी के ऐसे सर्वप्रथम ऐतिहासिक नाटककार है जिन्होंने इतिहास और नाटक दोनों का सही-सही समन्वय किया है।”¹³⁸ प्रसाद की नाटकीय उपलब्धि का समाहार करते हुए डॉ मदान लिखते हैं कि, “प्रसाद के सबध मे आलोचक चाहे जो कहें परंतु उनकी सांस्कृतिक पुनरुत्थान की भावना, उनका कवित्व तथा दार्शनिक चिंतन, उनकी स्वाभाविक चरित्र-कल्पना, उनका राष्ट्रीयता के प्रति आग्रह, उनका सघर्ष के विष से जीवन के अमृत की खोज का प्रयत्न आदि ऐसी बातें हैं, जो उन्हें हिंदी का सर्वश्रेष्ठ नाटककार घोषित करती हैं और उनकी रचनाओ को स्थायी साहित्य की वस्तु बना देती हैं।”¹³⁹ परमेश्वरीलाल गुप्त लिखते हैं कि “अपने नाटको द्वारा उन्होंने हिंदी नाटको को एक नयी दिशा और गति दी। उन्होंने जो मौलिक नाटक उपस्थित किये, उसने न केवल लोगों के बगला के प्रति आकर्षण का ही शमन किया, वरन् उच्चकोटि का साहित्य प्रस्तुत कर हिंदी भाषा-भाषी लोगों के मानसिक धरातल को भी ऊँचा उठाया।”¹⁴⁰

उपन्यास-कहानी

उपन्यास-कहानी के क्षेत्र मे भी प्रसाद की देन पर्याप्त महत्वपूर्ण है। डॉ ब्रह्मदत्त लिखते हैं—“वस्तुतः जयशंकर प्रसाद एक महान् कलाकार है। उनकी साहित्य-साधना के परिणामस्वरूप हिंदी कहानी-कला अपने विकास-मार्ग पर बहुत आगे बढ़ गयी।”¹⁴¹

डॉ लक्ष्मीनारायण लाल का कथन है कि, “कहानीकार प्रसाद का व्यक्तित्व आधुनिक हिंदी कहानीकारों में सर्वथा अनूठा है। अतएव प्रसाद जी की कहानियों में घटना के प्रस्तुत करने में, चरित्र-चित्रण और चरित्र-निर्माण में, सिद्धांत-प्रतिपादन और वातावरण की अवतारणा में वे बिल्कुल मौलिक सिद्ध हुए हैं। प्रसाद जी की कहानियाँ हिंदी कहानी साहित्य में सबसे अलग और स्वतंत्र शिल्प-विधि के रूप में हैं।”¹⁴²

डॉ देवराज की धारणा है कि, “हिंदी कहानी के इतिहास में, अपनी निराली रोमांटिक शैली के कारण, उनका स्थान सुरक्षित है।”¹⁴³

श्री सुशीला देवी-विमला देवी का विचार है कि, “उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ भारत की ही नहीं वरन् ससार की सर्वश्रेष्ठ कहानियों से टक्कर ले सकती हैं। रवि बाबू की भाँति ही उन्होंने साहित्य के प्रत्येक क्षेत्र को उदारतापूर्वक अपनी सर्वतोमुखी प्रतिभा का अक्षयदान

दिया है, जिससे उन्हें 'हिदी के रवीन्द्र' कहा गया है। यह निश्चित है कि आधुनिक हिदी साहित्य मे प्रसाद का व्यक्तित्व और उनका साहित्य अत्यंत चमत्कारप्रद है। उनके उपन्यासो मे हिदी की नयी साहित्य-परंपरा की बहुत बड़ी निधि है।¹⁴⁴

समीक्षा व गद्य

इस क्षेत्र में भी प्रसाद की देन कम महत्वपूर्ण नहीं। आचार्य वाजपेयी जी का मत है कि, "प्रसाद जी हिदी के युगप्रवर्तक कवि और साहित्य-स्रष्टा तो थे ही, एक असाधारण समीक्षक और दार्शनिक भी थे। प्रसाद जी की ये उद्भावनाएँ इतनी मार्मिक हैं, इनकी ऐतिहासिक प्रामाणिकता का पुट इतना प्रगाढ़ है, और साथ ही इनकी मनोवैज्ञानिक निवृत्ति इतनी सुंदर रीति से हृदय का स्पर्श करती है कि हम सहसा यह भूल जाते हैं कि ये अधिकांश एकदम नवीन हैं जब उन लीक पीटने वालों से हिदी का कल्याण होता नहीं दीखा और नवशिक्षित समाज की तीव्र दार्शनिक पिपसा शांत नहीं हुई तभी तो इस प्रकार की विचारधाराओं और व्याख्या-शैलियों की ओर प्रसाद जी जैसे दो-चार इन-गिने विद्वानों की अभिरुचि हुई है।"¹⁴⁵

समय देन

अतः मैं, प्रसाद जी की देन को सामूहिक दृष्टि से देखने के लिए हम पुनः आचार्य वाजपेयी की ही धारणा को प्रस्तुत करेंगे। उनकी मान्यता है—“प्रसाद जी न केवल इन दोनों (ललित, उदात्त और सुयुक्त कल्पनाओं और रचना-शैलियों) गुणों से युक्त थे, ऐसी असाधारण क्षमता इनमें रखते थे कि उनकी क्षमता का कोई दूसरा कलाकार हिदी साहित्य के इस युग में दिखायी नहीं देता। इस प्रकार वे युग के प्रवर्तक ही नहीं, उसकी सर्वश्रेष्ठ विभूति भी सिद्ध होते हैं।”¹⁴⁶

दोष

प्रसाद जी के प्रति सजग विद्वान् पाठकों ने उनके साहित्य में पाये जाने वाले दोषों, अभावों, सुखलनों, त्रुटियों व विच्युतियों की ओर भी हमारा ध्यान आकृष्ट किया है, जिससे कि हम उनके समय साहित्य के मूल्यांकन को अधिक निर्दोष व पूर्ण बना सकने में समर्थ हो सकते हैं। इस प्रसंग में, मूल्यांकन की प्रक्रिया के सबंध में, आचार्य हजारीप्रसाद जी ने ठीक ही लिखा है कि “चेतन की मानस-पूर्ति रूप-परिग्रह करते समय अनेक बाधाओं से निपटती है। उसे अनेक प्रतिरोधों का सामना करना पड़ता है। अतः उसके कृतित्व की परीक्षा करते समय इन प्रतिरोधक शक्तियों का भी हिसाब लगा लेना उचित है।”—आलोचना (27)

सर्वश्री रामचन्द्र शुक्ल,¹⁴⁷ हजारीप्रसाद द्विवेदी,¹⁴⁸ नन्ददुलारे वाजपेयी,¹⁴⁹ सुमित्रानन्दन पंत,¹⁵⁰ नगेन्द्र,¹⁵¹ दिनकर,¹⁵² विश्वनाथ प्रसाद मिश्र,¹⁵³ जगन्नाथ प्रसाद शर्मा,¹⁵⁴ लक्ष्मीनारायण मिश्र,¹⁵⁵ राधाकृष्णदास,¹⁵⁶ शान्तिप्रिय द्विवेदी,¹⁵⁷ कृष्णानन्द गुप्त,¹⁵⁸ चन्द्रबली पाण्डेय,¹⁵⁹ देवराज,¹⁶⁰ जगदीश नारायण त्रिपाठी,¹⁶¹ नामवरसिंह,¹⁶² सुरेश अवस्थी,¹⁶³ जयचन्द राय,¹⁶⁴ शिलीमुख,¹⁶⁵ जगदीशचन्द्र जोशी,¹⁶⁶ गजानन माधव

‘मुक्तिबोध’,¹⁶⁷ परमेश्वरीलाल गुप्त¹⁶⁸ प्रभृति विद्वानो ने इस दिशा में, साहित्य के मूल व मार्मिक स्वरूप के उद्घाटन की उच्चाशयतामयी भावना के साथ, महत्त्वपूर्ण तथ्यों का निर्देश किया है।

प्रसाद-साहित्य में दोषो, त्रुटियों व असंगतियों आदि की सख्या उक्त विवरण के आधार पर इतनी अधिक है कि उसके व्योरे में अधिक न जाकर मोटे ढग से ही कुछ बातों का संकेत कर देना यहां पर्याप्त होगा। अधिकांश त्रुटिया वस्तु-व्यवस्थापन सबधी हैं। गीत-रचना, रगमच, मनोवैज्ञानिक तथ्य, काल-क्रम, भाषा आदि को लेकर अनेक छोटे-मोटे दोषो का निर्देश किया गया है। पलायन-वृत्ति, साहित्य में हास्य का अभाव, अतिगाभीर्य, अतिभावुकता, बुद्धि का अवमूल्यन, नारी-विषयक चिंतन में प्रतिशामिता, शैली की एकधृष्टता, क्लिष्ट व दूरारूढ कल्पना, नाटको में दृश्य-स्थापन में प्रायः अकुशलता, जरूरत से ज्यादा षड्यंत्रो व जालसाजियों की योजना, पात्रो में व्यक्तित्व की व्यापक विविधता का अभाव अति आदर्श प्रेम, मधुचर्या, रहस्य या गुह्य के प्रति आकर्षण, विराम-चिह्नादि की अव्यवस्था आदि अनेक बाते दोष रूप में बारबार विद्वानो, विचारको व सामान्य अध्येताओ ने गिनायी हैं।

निष्कर्ष व उपसंहार

अब निम्नलिखित सामग्री हमारे सामने है (1) प्रसाद-साहित्य के सर्वोपरि महत्त्वपूर्ण तत्त्वो या उपकरणों के विस्तृत विवेचन से प्राप्त तथ्य, जो हमें प्रबंध के प्रकरणो के अंत में प्राप्त हुए हैं, (2) भारतीय और पाश्चात्य दृष्टियों से समर्थित-स्वीकृत साहित्य के तत्त्वो या उपकरणो का स्वरूप, (3) मूल्यांकन के विविध आधार और उनमें से साहित्यिक मूल्यांकन के तर्कसम्मत व यथासंभव निर्भ्रात आधार, (4) प्रसाद के विशिष्ट साहित्यिक गुण या उनकी प्रायः सर्वस्वीकृत उपलब्धिया, जो पिछले 25-30 वर्षों के आलोचनात्मक मथन से उनकी महत्ता का प्रतिनिधित्व करती हुई ऊपर उभरकर आयी है, तथा (5) उनके व्यापक रूप से परिगणित अभाव, दोष, स्खलन, त्रुटिया आदि।

इस विशिष्ट सामग्री से सकलित होकर, किसी विशेष गंभीर व्यवधान की कल्पना किये बिना अब, सामूहिक दृष्टि से निष्कर्ष रूप में प्रसाद-साहित्य के वास्तविक मूल्य या महत्त्व को आकने का प्रयत्न किया जा सकता है।

यह शोध-प्रक्रिया की आवश्यकता भी है। डॉ राजबली पाण्डेय ने शोध-तत्र में समीक्षा का स्थान अत्यंत महत्त्वपूर्ण बताया है—“वस्तुतः अनुसंधान कार्य में निर्माण, तुलना और समीक्षा तीन प्रमुख श्रेणिया हैं और तीनों के समुचित एवं सतुलित स्थान निश्चित होने चाहिए।” अतः अन्य आवश्यक कार्य कर चुकने पर अब समीक्षा का अवसर है। राजशेखर ने ‘समीक्षा’ का स्वरूप बताते हुए लिखा है—‘आक्षिप्य भाषणाद्भाष्यम्। अन्तर्भाष्य समीक्षा’। (काव्यमीमांसा, द्वितीय अध्याय)। अब हम निष्कर्ष और उपसंहार में प्रसाद-साहित्य के अवातर गर्भित अर्थों का स्पष्टीकरण करने का भी प्रयास करेंगे।

प्रसाद के विशाल साहित्य के महत्त्वपूर्ण अंशों के प्रेरणा-स्रोत जीवन की भूमि में बद्धमूल, गहरे और वेगवान् है। प्रसाद मानव-ज्ञान के समस्त क्षेत्र में साहित्य के स्थान व

महत्त्व से पूर्ण परिचित साहित्य की भूमि, जलवायु, प्रकृति और क्रियाकलाप के एक सूक्ष्म दृष्टि-सपन्न तत्त्वज्ञ है। उनकी जीवन-दृष्टि व साहित्य-दृष्टि में एक सश्लेष व महत्त्वपूर्ण अन्विता (Integration) है। उनकी दृष्टि में, जीवन और साहित्य परस्पर विच्छिन्न होकर असहाय व हतप्रभ है। वे कोरी हवाई कल्पनाओं के साहित्यकार न होकर समाज, जीवन और अतर्कण से समग्रता के साथ संयुक्त हैं। इसी से उनके साहित्य का आधार ठोस है और यही तथ्य उनके साहित्य को यथार्थता प्रदान करके उसके दीर्घजीवी होने का आश्वासन देता है। जीवन और जगत् के साथ जुड़कर ही प्रसाद अपने मतव्य में गभीर, लक्ष्य में उच्च और अपनी उच्चाशयता में महान् दिखायी पड़ते हैं। वे समाज, व्यक्ति और व्यक्ति-मन के साथ हैं। उनसे पृथक् होकर अपने एकांत निजी व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति उन्हें इष्ट नहीं।

मूल जीवन-दृष्टि, प्रेरणा और लक्ष्य की इस गभीरता, स्पष्टता व उच्चता के प्रति आद्यत सजग रहते हुए भी प्रसाद सर्वत्र समरूप से अपने प्रकृत गौरव-स्तर का निर्वाह नहीं कर पाये हैं। उनकी आरम्भिक उठान की कृतियां निश्चय ही अभ्यास-प्रयोगकालीन होने व दिशान्वेषण-सुलभ अनिश्चितता-अस्थिरता से ग्रस्त होने के कारण दुर्बल, बोदी या निष्प्रभ हैं। प्रौढकालीन विशिष्ट कृतियां (जिन पर प्रसाद का स्थायी गौरव आश्रित हैं) विशेषतः कामायनी, आसू, चन्द्रगुप्त, स्कन्दगुप्त, ककाल, तितली आदि भी अपने बृहदंशों में तो निश्चित ही महान् हैं, पर लघु अंशों में अनेक स्खलनों व त्रुटियों से युक्त हैं। अतः यह धारणा कदाचित् सत्य से दूर होगी कि प्रसाद की रचना-समष्टि तथा कोई रचना-विशेष सर्वांशतः निर्दोष है। और यह संभव भी नहीं। वस्तुतः हमें इस ढंग से सोचना भी नहीं चाहिए, क्योंकि ससीम मानव-सृष्टि में पूर्णता की इस भौंडे रूप में तलाश एक स्थूल और अस्वाभाविक दृष्टि है। विविध प्रतिकूल परिस्थिति-जाल में प्रसाद ने अपना कार्य किया है। अतः हमें उन परिस्थितियों को भी ध्यान में रखना होगा, पर मानव-प्रकृति व परिस्थितियों के लिए दी गयी यह उदारतामयी छूट वास्तविक दोषों व त्रुटियों के प्रति भी हमें उदासीन, अन्यमनस्क पराङ्मुख न बना दे, इस ओर भी हमें अनासक्ति के साथ सजग रहना है। हमारा सत्य-प्रेम इसी में निहित है कि हम नीर-क्षीर की विवेकमयी दृष्टि से, वदन-प्रशस्ति भाव को त्यागकर, प्रसाद-साहित्य विषयक वास्तविक सत्य को ढूँढ़ने में निरत हों। आलोच्य कवि का सच्चा सम्मान व अभ्यर्थना इसी पथ पर है।

प्रसाद ने साहित्य के सभी प्रमुख तत्त्वों (वस्तु, बुद्धि, कल्पना व शैली) पर एकमात्र दृष्टि रखने का पूरा प्रयत्न किया है, एक ही तत्त्व को दृष्टि से इस रूप में व इस सीमा तक स्खलित न होने दिया कि रचना अपनी साहित्यिक मूल प्रकृति को ही खो बैठे। प्रायः साहित्यकारों में स्व-रुचि सस्कारवश उक्त तत्त्वों में से किसी एक या अनेक तत्त्वों के प्रति एक विषम व्यामोह होता है और परिणामस्वरूप तत्त्वों के संयोजन व तज्जन्य रचना की स्वस्थता-परिपक्वता को न्यूनाधिक आघात पहुँचता है। श्रेष्ठ साहित्यकार इसके अपवाद हैं। उक्त तत्त्वों का किसी साहित्यिक कृतित्व में नाप-तोल के साथ अनुपात-निर्धारण तो एक सर्वथा असंभव कार्य है। तत्त्वों के स्वरूप अनुपात में निर्धारित होने का वास्तविक निकष अतः श्रोता-पाठक का सस्कारी मन ही हो सकता है। रुचि-भेद से साहित्यकार इन तत्त्वों का अपने साहित्य में एक विशेष परिमाण व अनुपात में मिश्रण करते हैं। प्रसाद के लिए हम अधिक-से-अधिक यही

कहना चाहेंगे कि उन्होंने प्रायः इतने स्वस्थ-मयत रूप में भी मिश्रण किया है कि उनका साहित्य सभी श्रेणी के सहृदय-संस्कारी पाठकों के लिए रसप्रद व विचारोत्तेजक हो उठा है।

प्रसाद अपने साहित्य में वस्तु या विषय का अवमूल्यन नहीं कर सके हैं, जैसा कि सौंदर्यवादी या अभिव्यजनावादी कलाकार प्रायः करते हैं। मूल भारतीय दार्शनिक दृष्टि वस्तु को परम सत्ता का मूर्त प्रकाशन मानकर चली है। विचार दर्शन तथा रूप-शैली-विन्यास के धरातलो पर बुद्धि-विनियोग के जितने भी सूक्ष्मतर रूपों की कल्पना की जा सकती है, सबका प्रायः सम्यक् उपयोग प्रसाद-साहित्य में मिलता है। प्रसाद एक ओर शास्त्रीय रचना-प्रणालियों के परिनिष्ठित रूपों से सबद्ध हैं तो दूसरी ओर भाव और अनुभूति की प्राणपोषक सामग्रियों से संपन्न।

जीवन-दृष्टि और कला-दृष्टि की भूमियों पर विचार करने पर स्पष्ट ज्ञान पड़ेगा कि प्रसाद कभी किसी सकीर्ण एकागिता, क्षेत्रीयता व सांप्रदायिकता के शिकार नहीं हुए। पहले जीवन-दृष्टि पर विचार करें, क्योंकि जीवन-दृष्टि की ही प्रेरणा से उच्छ्वसित होकर साहित्यकार अपने निर्माण में निमग्न होता है। पूर्व और पश्चिम में जीवन की पूर्णता का उद्घाटन करने वाली विविध विचार-सरणियों का प्रचलन हुआ। दोनों ही जगह ऐसी विचार-सरणियाँ प्रचलित रही जो परपर चितन का बल पाकर समर्थित व पुष्ट होती चली गयीं। पर इतने बड़े फलक पर विचार न करके हम यहाँ सामान्यतः इतना ही कहना चाहेंगे कि भारतीय दार्शनिक चिन्ताओं का मर्मस्थानीय अंश, प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में, प्रसाद साहित्य में अपने युगानुरूप व्याख्याओं में ढलकर व रुचियों से परिष्कृत होकर विद्यमान है। भारत में दार्शनिक चितन ने पश्चिम की तरह व्यक्ति-केन्द्रों में सिमटकर ही अपनी प्रामाणिकता का उद्घोष नहीं किया। पश्चिम में व्यक्ति-केन्द्रों में भिन्न-भिन्न एकदेशीय ऐसी दार्शनिक विचारधाराएँ तैयार होने लगीं जो कवियों के निर्माण का प्रेरणा-स्रोत व मूलाधार ही हो बैठीं। उदाहरणार्थ, प्राकृतवाद व अस्तित्ववाद ऐसे ही दर्शन हैं। इनमें से अस्तित्ववाद का दर्शन विशेष रुचियों व संस्कारों के विरल व्यक्तित्वों का दर्शन समझा जाता है। संभवतः वह साहित्य जैसी व्यापक साधना के लिए पर्याप्त नहीं पड़ता। कहने का तात्पर्य यहाँ इतना ही है कि प्रसाद ने केवल उन्हीं जीवन-दृष्टियों में अपनी आस्था दिखायी जो व्यापक जीवन और व्यक्तित्व के धरातल पर उत्पन्न हुई हैं।

यही बात कला-दृष्टियों के संबंध में लागू होती है। पश्चिम में विविध कला-दृष्टियों का आविष्कार हुआ है। हम यह मुक्त कंठ से स्वीकार करना चाहेंगे कि वे कला-दृष्टियाँ अपनी निर्धारित सीमा में जीवन की एक विशेष आकांक्षा, युग की एक विशेष आवश्यकता व मानव की एक अद्यतन अतृप्त स्पर्हा की प्रतिनिधि होकर अपनी सूक्ष्मता व गहराई में पूर्णता के पथ पर बहुत दूर तक चली गयी हैं (फिर भले किसी भी अतिवादी प्रवृत्ति के कारण क्यों न हों), और इस नाते वे उच्च श्रेय की अधिकारिणी हैं। पर जब हम जीवन व काव्य के समग्र विधान में रखकर उन्हें देखते हैं तो वे बड़ी सकीर्ण व एकदेशीय ही दिखायी पड़ती हैं। कलावाद, सौंदर्यवाद, अभिव्यजनावाद, प्रतीकवाद, अति यथार्थवाद, बिंबवाद आदि सब वादों पर पश्चिम के सुधी विचारकों ने जो अपना मत-मतव्य दिया है, उसके आधार पर यह कहा जा सकता है। प्रसाद का साहित्य किसी एकांगी वाद का मुखापेक्षी नहीं। उसमें विविध भारतीय साहित्य-संप्रदायों की मूल दृष्टियों (रस, ध्वनि, अलंकार, रीति आदि) और पाश्चात्य कला-दृष्टियों का,

सहज रूप में, सुदर (रस, ध्वनि, अलंकार, रीति आदि) और पाश्चात्य कला-दृष्टियों का, सहज रूप में, सुदर समायोजन देखा जा सकता है। प्रसाद की यह व्यापक कला-दृष्टि उनके निर्माण के पुष्ट आधार को सूचित करती है। हमारा यह आशय नहीं है कि प्रसाद में अद्यावधि आविष्कृत सभी कला-दृष्टियाँ अपनी पूर्णता के साथ समायी हुई हैं, ऐसा कहना अविवेक व दश मात्र होगा। हम तो केवल इतना ही कहना चाहते हैं कि प्रयत्न करने पर उनकी पूर्ण व व्यापक साहित्य-योजना में प्रायः सभी कला-दृष्टियों का यथास्थान सुदर विनियोग देखा जा सकता है।

एकांगिता से प्रसाद किस प्रकार मुक्त है, यह अन्य धरातलों पर भी देखा जा सकता है। वे केवल परंपरा के ही भक्त नहीं हैं, उनमें विचार, चिंतन और शैलीगत प्रयोगों के प्रति अशेष उत्साह है, वे कोरे जड़ आदर्शवादी नहीं हैं, यथार्थवाद का, साहित्योपयोगी कटाव-छटाव के साथ, उन्होंने ललकपूर्वक ग्रहण किया है। वे कोरी यात्रिक व रूढ़ शास्त्रीयता के भी उपासक नहीं हैं, वे उच्च कोटि के एक ऐसे रोमांटिक कलाकार हैं, जिनकी अनुभूतियाँ अपनी अगणित भंगिमाओं से सहृदयों को अशेष रजन व तृप्ति प्रदान करती हैं। वे अध्यात्म को आकाश और हवा में नहीं टिकाते, वे सर्वोच्च अध्यात्म को दैनंदिन जीवन-व्यवहार और हृदय-मस्तिष्क की चेतना के धरातल पर उतारकर अस्तित्व को स्निग्ध और प्रफुल्लित बनाने के चिर आकांक्षी व प्रयत्नशील हैं। उनका साहित्य केवल शिक्षण नहीं, केवल रजन नहीं, केवल उत्प्रेरण नहीं—तीनों की एक मिली-जुली चेतना को प्रवाहित करने के लिए कृत-सकल्प है। प्रतिभा-प्रेरणा, निपुणता (व्युत्पत्ति) और अभ्यास—सभी हेतुओं से उनका साहित्य संपुष्ट है। प्रसाद प्रायः अतीत के ही साहित्यकार कहे गये हैं, पर यह कहना स्थूल दृष्टि से ही ठीक है। वास्तविकता यह है कि उन्होंने अतीत से भविष्य तक की एक दीर्घ व विशाल वीथी अपने दृष्टि-पथ के सामने खोल रखी है। अतीत का सारा उपयोग प्रसाद वर्तमान के निर्माण व भविष्य की रचनात्मक कल्पना के लिए करके काल को भावना की अखंडता से पाटकर उसके स्थूल भेदों को वे विलीन कर देते हैं। परिणामस्वरूप साहित्य की सामयिक व सनातन मांगों की पूर्ति उनके लिए दो भिन्न कर्म नहीं रह जाते, दोनों एक सूत्र से अनुस्यूत होकर परस्पर अर्थवत्ता प्रदान करते हैं। साहित्य की प्रकृति ने हृदय की अनुभूति-भूमि पर ही निवास करते हुए सूक्ष्मतम बौद्धिक चेतना को इस प्रकार महीन सूत्रों से सगुफित कर दिया है कि प्रसाद का साहित्य मानव के अतंकरण का (किसी भावना-विशेष या वृत्ति-विशेष का ही नहीं) प्रतिनिधि होकर टिकाऊ व दीर्घजीवी हो गया है। काल-भेदन की यही उदात्त दृष्टि और उच्चाशयता देश या भूगोल की सीमाओं का भेदन करने में भी सहायक हुई है। और इसी के परिणामस्वरूप प्रसाद एक ही साथ सहजता से भारतीय व अंतर्राष्ट्रीय दोनों बने रह सके हैं। तथ्य उनके विश्व-साहित्यकार के रूप को थाहने की बड़ ऊँची सभावनाओं का मार्ग प्रशस्त करता है। मानव-अनुभूति की एक लोक-सामान्य रेखा है, जिसके परे का विस्तार प्रातिभ ज्ञान, रहस्य, अचेतन के गहन कुहर से आच्छन्न है। भारतीय उपनिषद् और योग तथा भारतीय और पाश्चात्य मनोविज्ञान इस भूमि में विशेष उत्साह के साथ प्रवेश करते हैं। प्रत्यक्ष व यथार्थ से सबद्ध होने के साथ-ही-साथ साहित्यकार प्रसाद रहस्यदर्शी व आध्यात्मिक कवि भी हैं। अतः सहज ही प्रतिभा व कल्पना के बल पर उनका इस भूमि में प्रवेश है। इस प्रकार प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष दोनों प्रकार की अनुभूतियों में रुचिशील पाठकों की आवश्यकताओं की पूर्ति करते

हुए उनका प्रभाव-क्षेत्र अत्यंत व्यापक दिखायी पड़ता है। इस क्षेत्र की व्यापकता के अनुपात में ही उनका उत्कर्ष-बिंदु और भी स्पष्ट होकर झलकता है।

मानव-ज्ञान की सब धाराओं के मूल उत्स बीसवीं शताब्दी में एकसाथ खुल पड़े हैं और प्रत्येक मानव-प्रयत्न (दार्शनिक, कलात्मक आदि) का औचित्य व उसकी सार्थकता समस्त मानव-ज्ञान के व्यापक सदर्थ में देखी जा रही है। कला और साहित्य के प्रयत्न भी इसके अपवाद नहीं। उक्त सदर्थों से कटकर—शुद्ध सुख-दुःख की कोरी अभिव्यक्ति मात्र (चाहे वह कितनी ही आनन्ददायिनी व शिल्प की दृष्टि से सफल हो) आज कोई विशेष उपलब्धि नहीं रह गयी है। बौद्धिक युग, विश्व की स्थायी सांस्कृतिक संपत्ति की धारा में आज उसी कृतित्व को विशेष विचारणीय व सम्राह्य रूप में स्वीकार करने के लिए तत्पर दिखायी पड़ रहा है, जो कला के मूल या प्राथमिक उपबन्धों की पूर्ति के साथ ही मानव की उपलब्ध ज्ञान-समष्टि में निहित व्यापक जीवन-सत्य के निकष पर भी अधिकाधिक खरा उतरे।

हमारा युग अणु, औद्योगिकी और विशेषज्ञता का युग है। वह वस्तुगत सत्य के प्रति अत्यधिक निष्ठावान् है, तीक्ष्ण-तीव्र जिज्ञासा, शका व प्रश्न उसके लक्षण हैं। अणु और उसकी शक्ति की खोज के प्रमाणों में चेतना चरितार्थ हो रही है। पर अणु के मर्मभेद का सत्य जितना लोमहर्षक है, उससे कम अणु से सघटित हुई सृष्टि के सौंदर्य का नहीं। हम विशेषज्ञता के प्रति अति निष्ठा की झोंक में अशो, अगो, खडो और अणुओं को निरपेक्ष या आत्म-पर्यवसित मानकर नाना भेदमूलक दर्शनों की अबाध सृष्टि करते चल रहे हैं। अखंड, विभु और विराट् का उपासक साहित्यकार भी इन दर्शनों के इंगित पर चले, यह स्थिति चित्य है। साहित्यकार की मूल दृष्टि सश्लेषण की दृष्टि है। वह आत्मा को अणु रूप में ही देखकर तृप्त नहीं हो सकता। वह विभु या 'महतोमहीयान्' का भी दर्शन करता है। बड़ा प्रश्न यह है कि विघटित और खंडित व्यक्ति-चेतना को ही अपने लक्ष्य में रखकर अतंत वह मनुष्य का क्या बनाना चाहता है। मानव को बुद्धि का वरदान विश्लेषणशक्ति और सूक्ष्म रहस्यों के उद्घाटन के लिए अवश्य मिला है, खंडित होकर, छिन्न-भिन्न होने और नाश की भूमिका बनाने के लिए नहीं। पृथक्करण-प्रिय बुद्धि के अतिरेक से मनुष्य के तन और मन का ककाल निकालकर आखिर हम किस अभिप्राय और आशा में पृथुल ऐश्वर्यों से सपन्न इस पृथ्वी पर रहना चाहेंगे? मनोविज्ञान के नग्न तथ्य या सत्य ही यदि हमारे मार्गदर्शक हैं तो मनुष्य की वास्तविकता तो ऐसी भी मिलेगी कि हम आखें मूढ़ लेगे और एक क्षण भी आगे जीना न चाहेंगे। पर सृष्टि में हम आ ही गये हैं तो अब बुद्धिमान बनकर अच्छे से अच्छा सौदा किया जाय, यही उत्तम है। मनोवैज्ञानिक का सत्य तो प्रकृति मात्र है, केवल प्रकृति की आज्ञाकारिता और शासन तो चेतन मानव के लिए शोभनीय नहीं। हमारे भीतर का जो अधीश्वर है, चैतन्य है, वह प्रकृति का नियता व शास्ता है। हमें प्रकृति को अपने वशीभूत करके रखना है, इसी में मानव-गौरव है। जड़ प्रकृति के प्रति निःशेष समर्पण का दर्शन कदाचित् बहुत गौरवास्पद नहीं। व्यक्ति को समाज से निःशेष रूप से काटकर पूर्ण स्वतंत्रता का आश्वासन देने वाला दर्शन जीवन व व्यक्ति का सारा गौरव, मूल्य व महत्त्व छीनकर उसे असहाय व दुर्बल कर देने वाला है। मानव को वही दर्शन चाहिए जो समाज और व्यक्ति के पारस्परिक सहयोग की नींव पर खड़ा हो।

मानव-जीवन का पुनर्संघटन और मानव-मन का सांस्कृतिक पुनर्निर्माण बीसवीं शताब्दी का सबसे महान् कार्य है। श्रेष्ठ भाव व विचार की सपदा मे समृद्ध-सुसज्जित साहित्यकार ही इस कार्य को कर सकते हैं, क्योंकि सच्चा साहित्यकार केवल खड और लघु मे ही विश्वास नही करता, वह अखड और विराट् में भी विश्वास करता है।

प्रसाद जीवन की इसी मूल चेतना से सपन्न व आस्फूर्त हैं। उनका जीवन-दर्शन विश्व मानव को नवीन आशाओं से अनुप्राणित करने की क्षमता रखता है।

वर्तमान युग मे बौद्धिक जगत् आज दो वैचारिक शिविरों में विभक्त हो गया है। दोनों शिविरों मे मानव और उसके जीवन के मौलिक प्रश्नो (सुख, स्वतंत्रता, मानव-जीवन की चरम सार्थकता या मानव-नियति आदि) को पूर्ण सतोषजनक रूप में हल करने का दावा किया जा रहा है। वस्तुतः जीवन के आधारभूत मूल्यों मे तो परिवर्तन की कोई गुंजाइश ही नही है, अतः इन शिविरों में मूल्यों की भिन्न-भिन्न व्याख्याएँ ही प्रस्तुत की जा रही है, जो परस्पर विपरीत हैं। उदाहरणार्थ, स्वतंत्रता की व्याख्याएँ ही इतनी भिन्न हो रही हैं कि दोनों शिविरों में इस पर प्रायः पूर्ण वैमत्य है। इसी पर अन्य प्रश्नो पर भी दृष्टिभेद है। ऐसी स्थिति मे साहित्यकार ही, दलगत चिंतन से ऊपर उठकर जीवन-मूल्यों की अधिक सुथरी, वास्तविक व विश्वसनीय व्याख्या प्रस्तुत कर सकते हैं। प्रसाद के साहित्य की वैचारिक और सांस्कृतिक पीठिका को देखते हुए हम सहज ही आशा कर सकते हैं कि वह शिविरगत चिंतन के परे होकर मानव के मूल स्वरूप, उसकी स्पृहाओं, आशाओं स्वप्नों और उसकी चरम नियति को, जीवन के सरस सत्य के अग के रूप मे समझने में बहुत दूर तक सहायक हो सकता है। इस रूप में प्रसाद का साहित्य, विश्व के अनेक मूर्धन्य साहित्यकारों के साहित्य की ही तरह मानव और उसके अंतर्जीवन के पुनर्निर्माण के लिए, अपना सांस्कृतिक योगदान करने में पूर्ण सक्षम दिखायी पड रही है और इस दृष्टि से प्रसाद का साहित्य अपने महत् उपयोग की प्रतीक्षा में है।

आज का जिज्ञासु समीक्षक व प्रबुद्ध पाठक दृढ-स्पष्ट स्वर में पूछ सकता है—प्रसाद के पास आज की नयी व ताजी चेतना क्या है? हमारी सहस्रमुखी समस्याओं के लिए प्रसाद के पास क्या समाधान है? आज की सकुल परिस्थितियों में युग-मन जो इतना ग्रथिल-जटिल हो गया है, उसे प्रसाद जीवन की व्यावहारिक व यथार्थ समस्याओं का स्वाभाविक समाधान दिये बिना, किस प्रकार निरर्थक कर सकने मे समर्थ है? क्या सूक्ष्म-तीव्र बौद्धिकता व वास्तविकता के इस युग मे श्रद्धा, भावुकता, रस व कल्पना कोई स्थायी समाधान हैं? क्या आदर्श के अभ्रकश स्वर्ण-शिखरों पर आसीन सभ्रात प्रसाद अधकारमयी उपत्यकाओं में विलुठित सांप्रतिक युग-मन के जाले, उमस व घुटन को आदर्शवादी उपचारों से ही मुक्त कर सकते हैं, और यथार्थ पर आसक्त आज के वैज्ञानिक युग को आदर्शवादी और रसवादी प्रसाद क्यों और किस प्रकार अपने जान पड सकते हैं? सच्चा व महान् साहित्यकार एक युग के लिए नही, किंतु युग-युग के लिए होता है। अतः प्रसाद की युग-ग्राह्यता के सदर्थ में इस प्रकार के प्रश्न सर्वथा स्वाभाविक व सुसंगत हैं। इन प्रश्नो के सतोषजनक उत्तर प्रसाद को और भी दृढ चट्टान पर खडा करने वाले सिद्ध होंगे।

अतत

डॉ नगेन्द्र प्रेमचन्द का मूल्यांकन करते हुए प्रेमचन्द को 'जीवन के प्रति व्यक्तिगत कुंठाओं

से मुक्त स्वस्थ दृष्टिकोण' रखते हुए कला की पद्धति से अपने युग के सामाजिक, राजनीतिक जीवन का इतिहास प्रस्तुत करने, 'कला का लोक-कल्याण के लिए उपयोग करते हुए नैतिक सदादर्शों की प्रतिष्ठा' करने तथा जीवन का व्यापक दृष्टिकोण रखने के लिए उचित श्रेय देते हुए साथ ही यह भी लिखा है कि 'प्रेमचन्द में कुछ ऐसे गुणों का अभाव है जो इनसे महत्तर हैं और जीवन और साहित्य में जिनका महत्त्व अपेक्षाकृत कही अधिक है। उनकी दृष्टि में, प्रेमचन्द में प्रतिभा के अनेक अंगों—तेजस्विता, प्रखरता, गहनता, दृढ़ता, सूक्ष्मता और व्यापकता—में से 'केवल व्यापकता ही थी—शेष तीन गुण अपर्याप्त मात्रा में थे।' इन्हीं आधारों पर उनका मन 'प्रेमचन्द को प्रथम श्रेणी का कलाकार मानने को प्रस्तुत नहीं है।'¹⁶⁹

यह प्रेमचन्द और प्रसाद की तुलना का कोई प्रसंग नहीं। हम केवल इतना ही कहना चाहेंगे कि प्रसाद में शायद व्यापकता का गुण उतना नहीं है जितना प्रेमचन्द में। प्रसाद आनन्दवादी शैव है। परमशिव और शक्ति, जो परस्पर अभिन्न तत्त्व हैं, की उपासना के नाते उनमें तेजस्विता, प्रखरता और दृढ़ता के तत्त्व अनिवार्यतः समाविष्ट हैं—चाहे परस्पर न्यूनाधिक रूप में ही। सभवतः तेजस्विता और दृढ़ता उनके अधिक प्रशस्त गुण हैं। प्रखरता, जिसकी अभिव्यक्ति गति के माध्यम से होती है, उनमें उतनी न दिखायी पड़े, क्योंकि उनकी साधना प्रायः अतर्मुखी अधिक है। गहनता और सूक्ष्मता के गुणों पर विशेष कहने की आवश्यकता नहीं, क्योंकि ये गुण तो प्रसाद जी की प्रतिभा के मूलाधार ही हैं। व्यापकता के गुण की भी सर्वथा अनुपस्थिति मानते नहीं बनती, क्योंकि यदि उनकी प्रतिभा में व्यापकता का गुण न होता तो वे इतने लोकप्रिय व प्रसिद्ध कैसे हो पाते। इस लोकप्रियता में उनकी प्रतिभा की व्यापकता का ही तो प्रकाशन है। तो क्या प्रतिभा के इन गुणों और इन गुणों के सुखद मिश्रण व उत्कर्ष के साथ प्रसाद को अत्यंत निरापद भाव से व मुक्त कंठ से प्रथम श्रेणी का साहित्यकार कहने में किसी भी प्रकार की कोई हिचक हो सकती है ?

प्रसाद का साहित्य अपनी प्रवृत्ति में आस्थावान्, अपनी स्फूर्ति व क्षमता में महाप्राण और अपने आशय में बड़ा गंभीर है। उसमें साहित्य के मूल माध्यम सौंदर्य के द्वारा सत्य और शिव की भावनाओं से पुष्ट परिपूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति का सकल्प है। मनुष्य जिस मूल आनन्द की अनुभूति के लिए पृथ्वी पर जी रहा है, उस आनन्द की शिरा को प्रसाद-साहित्य जीवित रखने में निरंतर सतर्क-सजग है। आनन्द की स मूल मानवीय चेतना को हिदी-साहित्य में प्रसाद ने जिस एकाग्रता, तल्लीनता व गंभीरता से समझा है, जीवन को अर्थवान् बनाने वाला प्राथमिक लक्षण समझकर साहित्य में उसे केन्द्रीय महत्त्व प्रदान किया है और इतिहास, जीवन और साहित्य की व्यापक पीठिका पर उसकी दृढ़कंठ, स्पष्ट, निर्भ्रात व प्रमाणपुष्ट व्याख्या करके आनन्दमूलकता में ही साहित्य की वास्तविक आत्मा का निष्ठापूर्ण अनुसंधान किया है, यह तथ्य प्रसाद के व्यक्तित्व और कृतित्व को आधुनिक हिदी साहित्य में एक मोहक आकर्षण व गरिमा प्रदान करता है। पृथ्वी को सार्थक करने वाला स्वयं ही आनन्द से सार्थक हो रहा है। ऐसा मानव ही प्रसाद-साहित्य के केंद्र में है। प्रसाद का साहित्य उच्च आनन्द-चेतना का पोषक व उन्नायक है, उपयोगी है, टिकारू है।

उपसंहार

विश्व-साहित्य की भूमिका पर

विवेचित साहित्य-गुणों के उत्कर्ष को प्रसाद-साहित्य में देखते हुए यह विश्वास सहज ही बधने लगता है कि प्रसाद विश्व-साहित्यकारों के मंडल में एक उच्च व सम्मानित स्थान के अधिकारी ठहराये जा सकेंगे। वस्तुतः इस पक्ष पर विचार हमारे अध्ययन की प्रकृत परिधि में नहीं पड़ता, अतः 'यत्र यत्र धूम तत्र तत्र वह्नि'।—यह सूत्र न्याय-तर्कसम्मत अनुमान का जितना सहज अधिकार देता है उसके बल पर यह बात कही जा सकती है। विश्व-साहित्य के धरातल पर प्रसाद की वरेण्यता का दृढ़ आधार तभी मिल सकता है जबकि उनका साहित्य विश्व-भाषाओं में अनुवाद के द्वारा सर्व-सुलभ हो। पर जब तक वह संभव न हो, तब तक तर्काश्रित अनुमान से प्रसाद के इस स्तर व गौरव की कल्पना करना भी कदाचित् निराधार नहीं होगा। विश्व-साहित्यकारों के बीच प्रसाद के स्थान व महत्त्व को असदिग्ध रूप से निर्दिष्ट करना हमारे अधिकार व क्षमता के बाहर की बात है, किंतु एक बात कुछ आश्चर्य भाव से कहने का साहस किया जा सकता है विश्व-साहित्य की भूमिका पर साहित्यकार की उत्कृष्टता या महानता के निर्णय के जो भी आधार मान्य हो, एक निरापद व दृढ़ आधार तो स्पष्ट ही दिखायी पड़ता है, और वह है—मानव-मात्र के सुख या आनंद की प्रतिष्ठा में अमुक साहित्यकार ने कितना योग दिया है, मानव-जीवन को समुन्नत, प्रौढ़-सुदौल व प्रगतिशील बनाने में उसका प्रदेय क्या है, और कला सुलभ आनंद प्रदान करके उसने मानव के मन (हृदय व मस्तिष्क) को कितना संस्कृत या परिष्कृत बनाया है? कथ्य व शैली या कला के क्षेत्र में हिंदी में प्रसाद की जो युगांतकारी उपलब्धियाँ हैं, वे विश्व-साहित्य के धरातल पर नगण्य कदापि नहीं ठहरायी जा सकेंगी, क्योंकि साहित्यिक गुणों से प्रभावित होने वाला सार्वत्रिक और सार्वकालिक हृदय तो एक ही है, भाषा, देश और जलवायु का भेद इस दृष्टि से तुच्छ है। प्रसाद की प्राणोष्मा, गंभीर आनंद-चेतना व जीवन-दृष्टि का दान सर्वत्र समर्थनीय व ग्राह्य हो सकेगा। महान् विश्व-साहित्यकारों की प्रतिभा व उपलब्धि के प्रति नतशिर होते हुए इतना कहने में कोई हिचक नहीं जान पड़ती कि प्रसाद की तरह अनेक ज़ुटियाँ, खलन व अभाव उनकी सर्जना में भी अनेक स्थानों पर दृष्टिगोचर हो जायेंगे। अतः प्रसाद भी अपनी जगमगाती व प्राणवान् आत्मनिधि के साथ, अपने अगणित लघु-गुरु अभावों के साथ भी, विश्व-धरातल पर अभिनदनीय ठहराये जा सकेंगे। सांप्रदायिकता की भावना से युक्त निर्मल न्याय, विशिष्ट कृतियों का विश्व-भाषाओं में अनुवाद और प्रसाद-साहित्य का उत्तरोत्तर गंभीर अनुशीलन, ये बातें प्रसाद-साहित्य-विषयक अंतिम सत्य को प्रस्तुत कर सकती हैं। मनुष्य के सुख के लिए प्रसाद ने कुछ उठा नहीं रखा, इसमें सदेह नहीं।

प्रसाद-विषयक शोध की भावी संभावनाएँ

साहित्यैतिहासिक दृष्टि से तथा तात्त्विक दृष्टि से यदि प्रसाद का साहित्य पुष्ट, जीवनोपयोगी तथा शक्ति व आनंद की गंभीर प्रशस्त चेतना का समर्थ वाहक है तो उसके तत्त्वों की और भी कड़ी परीक्षा के लिए और प्रसाद के सही वजन को आकने के लिए हमें उत्साहपूर्वक उन्हे देश

और विदेश के प्राचीन व अर्वाचीन साहित्यकारों के साथ, समशीतोष्ण भाव से संचालित शोध के धरातल पर रखकर देखने के लिए तत्पर होना चाहिए। इसमें हमारा अपार हित है। इस साहित्यिक अभियान में हिंदी की तथा प्रसाद की जीवनी-शक्ति विश्व के सामने आयेगी। हमें विश्व-साहित्य के धरातल पर जहां हिंदी की प्रतिभा, श्रम व अभ्यास का सही-सही लेखा, भारतीय पंडितों के द्वारा ही नहीं, विश्व के पंडितों के द्वारा भी—क्योंकि हमारे सही संतोष व गौरव का आधार विश्व के सम्मान्य पंडितों के परिनिष्ठित अभिमत ही (या अभिमत भी) हो सकते हैं—जानने का सुयोग प्राप्त होगा (और राष्ट्र संघ से हमें साधनों की प्राप्ति की दृष्टि से, इस दिशा में बड़ी आशाएं हैं), वहां आत्म-निरीक्षण व परिष्कार के अनेक बहुमूल्य अवसर भी हमें सुलभ होंगे जो अपने साहित्यिक-सांस्कृतिक लक्ष्य की सिद्धि के लिए संभवतः बहुत ग्राह्य व उपादेय होंगे। भारतीय साहित्य तथा विश्व-साहित्य की प्रवहमान धारा में रखकर प्रसाद को देखने के प्रयत्न की कल्पना में प्रसाद-विषयक शोध-कार्य का भावी क्षेत्र अशेष रूप से उर्वर व विस्तृत दिखायी पड़ता है।

संदर्भ

1. केशव मिश्र : 'तर्कभाषा'
2. नया साहित्य : नये प्रश्न (भूमिका)
3. "He must be a sound judge of values"—Principles of Literary Criticism, p. 114
4. "Who would say it is correct estimate of values." —S.C. Dasgupta : Fundamentals of Indian Art, p. 6
5. David Daiches : Critical Approaches to Literature, p. 132
6. "Critics and philosophers who have evaluated literature, may come to a negative verdict." —Rene Welleck and Austin Warren : Theory of Literature, p. 248
7. "We do not yet know how to make the measurements required. We have to use the roughest kinds of estimates and very indirect indications. XXX Nothing less than our whole sense of man's history and destiny is involved in our final decision as to value." —I.A. Richards : Principles of Literary Criticism, p. 288-89
8. आज की कृतियों को हृदयंगम करने के लिए युग-मानस और युगचेतना का अवगाहन करना अनिवार्य है। इनके मंथन से ही साहित्यिक कृतियों के मूल्यांकन के लिए मानदंडों का आविष्कार संभाव्य है। संभव यह भी है कि विश्व की विराट् चेतना को एक सांचे में भरना ही न हो सके और अनेक सांचे ढालने पड़ें। और यह भी संभवनीय है कि मानदंडों के सांचों में युग की समृद्ध चेतना, इसका, संपूर्ण आलोक और आह्लाद, शोक और व्याकुलता, चिंता और आशा, संक्षेप में इस चेतना का संपूर्ण आयाम और गांभीर्य किसी भी मानदंड में न बांधा जा सके। कारण कि विद्रोह और उच्छ्वंखलता (बुरे अर्थ में नहीं) हमारे युग का धर्म है।—आलोचना (27) में डॉ. हरद्वारीलाल शर्मा का 'ध्वनि-सिद्धांत का सामयिक मूल्य' नामक लेख।
9. Wordsworth is not always precious even at his very perennial source. XXX They do their master harm by such lack of discrimination.' —Essays in Criticism, Second series, p. 109
10. आचार्य चन्द्रबली पांडेय (श्री महावीर अधिकारी द्वारा संपादित 'प्रसाद का जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व', पृ. 317, 319 से उद्धृत)
11. आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी—'निराला का काव्य' नामक लेख, 'आलोचना' (28), पृ. 44
12. In any case, we pass from the experience of interest to the Act of judgment. By reference to a norm, by the application of criteria, by comparison of it with other

objects and interests we estimate the rank of an object or an interest —Theory of Literature, p 248

- 13 'Validity of judgment is not to be assigned to any single test but that a work of literature must often be approached from more than one side and that a true account of its merits or deficiencies can only be given by applying several tests and in degrees which vary with the character of the given work. —W.B Worsfold Principles of Criticism p 3

14 वि दे—डॉ नगेन्द्र विचार और विश्लेषण, पृ 1

15 वैलेक और वैन ने इस सदर्थ में इन शब्दों का उपयोग किया है—

Worth positive, worth interest देखिए—Rene Welleck and Austin Warren Theory of Literature, p 248

16 'प्रतिष्ठा के योग्य, रोपने योग्य'—राष्ट्रभाषा कोश (लखनऊ), पृ 879

17 Worth—Intrinsic worth or goodness that which renders anything useful or estimable the degree of this quality relative worth, high worth, esteem excellence—Chambers 20th century Dictionary (1952)

Worth—Desirability Utility, Qualities on which these depend, Worth as estimate—The Concise Oxford Dictionary

18 नाट्यशास्त्र, 6/32-33

19 वक्रोक्तिजीवित, 1/3

20 वही, 1/5

21 वही, 1/1-2

22 काव्यप्रकाश, 1/2

23 साहित्यदर्पण, प्रथम परिच्छेद

24 रसगंगाधर, 1/1

25 डॉ नगेन्द्र विचार और विश्लेषण, पृ 3

26 नया साहित्य नये प्रश्न, 'निकष', पृ 29

27 साहित्यदर्पण, 3/2-3

28 विचार और विश्लेषण, पृ 3

29 To appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions " —Clive Bells Art, p 10

30 ऑक्सफोर्ड लेक्चर्स ऑन पोइट्री, पृ 5

इस पर रिचर्ड्स की टिप्पणी है

so runs a recent extreme statement —Principles of Literary Criticism p 17

31 यथा चतुर्भिः कनक परीक्ष्यते

निर्घर्षणच्छेदनताप ताडनै । —चाणक्य-नीति, 18

32 'Experience of more than one country and of more than one age?—'that is the truth of art ××× In order to obtain a valid judgment a work of literature must be approached from more than one side, and our verdict must be based upon a balance of the results so, obtained" —W.B Worsfold Principles of Criticism, p 4, 6, 7

33 "The large, general, shaping forces which hurry men along the main road are not all there is also distinguishable in each of them an essential, individual quality which makes him wholly mysterious wholly incalculable, and different from everyone else, and precisely the presence of this individual, unique quality in a man's personality occasions that special personal delight which is the most

- captivating thing in literature —R.A. Scott-James The Making of Literature, p 254
- 34 'that a work should be judged not in relation to what it is not but in relation to what it is' —Pope's Essay on Criticism (edited by J.C. Collins), Introduction p xxxii
- 35 डॉ नगेन्द्र अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 68
- 36 इस सबध मे प्रसाद की अपनी व्याख्या देखिए—काव्य और कला तथा अन्य निबध, पृ 17 31
- 37 चिन्तामणि, भाग 1 पृ 306
- 38 'जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रसदशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द-विधान करती आयी है, उसे कविता कहते हैं।' —चिन्तामणि, भाग 1 पृ 193
- 39 जयशकर प्रसाद, पृ 3 5, 31, 62-64
- 40 अरस्तू का काव्यशास्त्र, भूमिका, पृ 102 103
- 41 केनोपनिषद्, 4 श्वेताश्वतरोपनिषद्, 4/6 आदि
- 42 (1) 'ज्ञानाधिकरणमात्मा।' —अन्नभट्ट तर्कसंग्रह, पृ 8
- (2) 'चैतन्यमात्मा।' —शिवसूत्र।
- (3) 'आत्मेन्द्रियाद्यधिष्ठिता करण हि सकर्तृत्वम्।' —न्यायसिद्धान्त मुक्तावली
- (4) 'तत्रात्मत्वसामान्यव्याप्तात्मा। स च देहेन्द्रियादिव्यतिरिक्त प्रतिशरीर भिन्नो नित्यो विभुश्च।' —केशव मिश्र तर्कभाषा
- (5) प बलदेव उपाध्याय भारतीय दर्शन, पृ 415 416, 419, 610
- 43 अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ 103
- 44 भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ 317
- 45 आचार्य वाजपेयी जी के पत्र से अनुमतिपूर्वक साभार उद्धृत
- 46 प नन्ददुलारे वाजपेयी आधुनिक साहित्य, 328-30
- 47 'Men ought to value literature for being what it is, they ought to evaluate it in terms and in degrees of its literary value The nature, the function, and the evaluation of literature must necessarily exist in close correlation The use of a thing—its habitual or most expert or proper use—must be that use to which its nature (or its structure) designs it Its nature is, in potency, what, in act is its function It is what it can do it can do and should do what it is ××× We ought to evaluate literature in terms and degrees of its own nature' —Theory of Literature, p 248-49
- 48 आलोचना (29), पृ 25, डॉ रमाशकर तिवारी के लेख 'रसवाद एक परीक्षण' से।
- 49 'धर्मयुग', अगस्त 14, 1955 में श्री गोपाल कृष्ण कौल का लेख 'स्वाधीनता के बाद हिंदी कविता' से।
- 50 श्री गजानन माधव 'मुक्तिबोध' 'कामायनी' एक पुनर्विचार', पृ 186
- 51 आधुनिक काव्य रचना और विचार, पृ 129
- 52 यहाँ ऐतिहासिक आधार के औचित्य या समीचीनता की ओर संकेत करना मात्र ही पर्याप्त है, क्योंकि संपूर्ण हिंदी-साहित्य की अथवा आधुनिक हिंदी-साहित्य की धारा में प्रसाद को उनके पूर्वापर रचयिताओं के बीच रखकर, उनका ऐतिहासिक महत्त्व दिखाना, जबकि तात्त्विक दृष्टि से उनका स्थान अत्यंत उच्च है, आवश्यक विस्तार व प्रसंगांतर होगा। मूल्यांकन के विविध आधारों में साहित्यैतिहासिक आधार भी एक अत्यंत महत्वपूर्ण आधार है, यही निर्दिष्ट करना यहाँ इष्ट है। द्विवेदी-युग की पृष्ठभूमि में देखने पर प्रसाद का ऐतिहासिक महत्त्व उभर उठेगा।
- 53 आचार्य वाजपेयी जी के 'प्रसाद और निराला' नामक लेख की परिसमाप्ति।
- 54 तुलना—“शोध-प्रक्रिया का अनिवार्य अंग नहीं है—सो भी भिन्न देशकाल की दार्शनिक या साहित्यिक भूमि की तुलना तो अन्यथा स्थान भी हो जाती है।” —आचार्य वाजपेयी जी के पत्र से उद्धृत।

- 55 'We must value things for what they are and can do, and evaluate them by comparison with other things of like nature and function —Theory of Literature p 249
- 56 "What the theory attempts to provide is a system of measurement by which we can compare not only different experiences belonging to the same personality but different personalities" —Principles of Literary Criticism Appendix A — On value'
- 57 Russel W Devenport The Dignity of Man p 171 172 176
- 58 लेनिन ने कहा—'Matter is that which acting upon our sense-organs produces sensation Matter nature being the physical—is primary and spirit, consciousness sensation the physical—is secondary' —quoted from The Dignity of Man p 176
- 59 'आलोचना' (दिल्ली) अंक 28 में प्रकाशित डॉ शिवकुमार मिश्र के 'समाजवादी यथार्थवाद' नामक लेख से।
- 60 " are just illusions on the surface of reality, eruptive phenomena thrown up from the depths of matter —The Dignity of Man, p 176
- 61 बा गुलाबराय सिद्धांत और अध्ययन
- 62 दे—'दि माडर्न एज', बोरिस फोर्ड द्वारा संपादित, पृ 336
- 63 'तार सप्तक' में अज्ञेय का 'कवि-वक्तव्य', पृ 75 तथा "कविता अब भी व्यक्ति-सत्य का साधारणीकरण करके आनंद की सृष्टि करना चाहती है।"—अज्ञेय ('प्रतीक', जून 1951 पृ 31)
- 64 डॉ नगेन्द्र विचार और विश्लेषण, पृ 3
- 65 आलोचना (27) पृ 91
- 66 डॉ नगेन्द्र विचार और विश्लेषण, पृ 2
- 67 The consideration of ulterior ends tends to lower value It does so because it tends to change the nature of poetry by taking it out of its own atmosphere ' —J C Bradley Oxford Lectures on Poetry p 5
- 68 नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 48
- 69 वही (निकष), पृ 27
- 70 'In this sense, it is not possible in an infant ×××This is a curious extension of the meaning of libido ×××Freud here shows lack of psychological insight ××× It is muddleheadedness to lump them together under the heading sex There is a great deal of confusion in Freud's theory ×××Freud often takes mere hypothesis ×××He is inclined towards the theory of psychological hedonism which is false ×××mere unproved assumptions ×××The effect of Psychoanalysis on morality is disastrous ×××To thwart an instinctive drive is to injure the personality at its root ×××Reason as a mere tool of instincts This is wrong ×××Psychoanalysis leads to determinism which raps the very foundations of morality ×××Freud's doctrine is subversive of morality ' —Dr J N Sinha A Manual of Psychology, p 388-92
- 71 धर्मयुग, 31 मई '64 तथा 7 जून '64 में प इलाचन्द्र जोशी के लेख 'फ्रायड के नाम खुला पत्र', 1-2
- 72 जयशंकर प्रसाद, पृ 172
- 73 डॉ देवराज का लेख—'प्रसाद जी का कृतित्व' (श्री महावीर अधिकारी द्वारा संपादित पुस्तक 'जयशंकर प्रसाद जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व' में सकलित)
- 74 वक्रोक्तिजीवितम्, 1/16, 17 प्रथमोन्मेष।
- 75 डॉ भोलाशंकर व्यास, 'ध्वनि संप्रदाय और उसके सिद्धांत' के आरंभिक पृष्ठों में तथा श्री रामनेरेश वर्मा 'वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जना' पृ 8, 9
- 76 " Poetry (the term in which he includes all creative literature) —W B Worsfold Judgment in Literature, p 23

- 77 'The forms of Poetry—poetry including all creative literature whether in prose or verse —WB Worsfold Principles of Criticism, p 163
- 78 'An art, he (Aristotle) says is the product of a union of creative faculty and reason' —WB Worsfold Judgment in Literature p 48
- 79 "To contribute a new thought to the world is the highest merit of a work of Literature in general and to contribute this to the imagination, is the highest merit of a work of creative Literature, —Judgment in Literature p 65
- 80 'Literature then in the widest sense is the record of the impressions made by external realities of every kind upon greatmen and of the reflections which these men have made upon them' —Judgment in Literature p 13
- 81 Addison writes that the talent of affective the imaginations" in the 'very life and highest perfection of poetry' 'Here then we have a test of merit elastic enough to be applied to one which takes into account the element of pleasure' —Judgment in Literature, p 37
- The power of giving pleasure by an appeal to the imagination of the reader, is the essential quality which a work of creative Literature ought to possess' —Judgment in Literature p 48
- 82 Supreme merit of Literature is to produce the highest order of aesthetic feelings' —WB Worsfold Principles of Criticism, p 17
- 83 " Ultimate test of merit in literature must be the general sense of mankind as opposed to the test of artistic excellence which is embodied in the doctrine of 'art for art's sake' It will be seen that Mr Herbert Spencer here applies the same test as a means of deciding the final value of words of art —WB Worsfold Principles of Criticism p 19
- 84 Literature is thought first moulded into form by the idealizing process of the human mind and then when so moulded expressed in writing' —WB Worsfold Principles of Criticism p 7
- 85 नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 58
- 86 test of truth is the body of information which the book conveys consistent with the fact of life' —WB Worsfold Principles of Criticism p 4 Judgment in Literature, p 19-20
- 87 Judgment in Literature, p 23
- 88 नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 62
- 89 Judgment in Literature p 51
- 90 Ibid, p 53
- 91 ' but it is a means of union among men joining them together in the same feelings, and indispensable for the life and progress towards well being of individuals and of humanity" —What is Art, p 123
- 92 Principles of Literary Criticism अस्तु का काव्यशास्त्र, पृ 139
- 93 आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी आधुनिक साहित्य, पृ 53, 54, तथा नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 92-93
- 94 ' no more nor less than a mosaic of words×××imagism was only a way-stage ×××It has become a semi-private illusion The image in itself offers only frugal possibilities for poetry it is hardly more than the decorative flourish it came into being to destroy ×××short lived —The Literature of the United States, p 255-56
- 95 'Whatever may happen in the future its transient fortune will not be forgotten in the literary memory of the French nation The same cannot be said of the following period, from which, probably, we have not yet emerged" —L. Cazamian

- A History of French Literature, p 382
- 96 "The automatic, illogical, uncontrolled fantasies and associations of the mind represent a higher reality than the realistic ××××× decries any concept of art or talent and delights in the illogical and inexplicable ××××× produced no masterpieces " —The Reader's Companion to World Literature, p 429
 'The surrealist permits his work to organize itself non-logically —Dictionary of World Literature p 403
- 97 The Reader's Companion to World Literature, p 229
- 98 भारतीय जीवन-मूल्य 'तमसो मा ज्योतिर्गमय' प्रसिद्ध ही है। पर, प्रतीकवादियों के जीवन-दर्शन को लक्ष्य करके वही के सुधी विचारकों ने कहा—
 'They (Symbolists) renounced the light, so long sought and cherished, and they actually turned to dark' —L. Cazamian A History of French Literature (1955)
 जबकि, प्रसाद के सबंध में यह धारणा रही—
 "प्रसाद न जिंदगी को बेकार समझते थे, न मौत के उपासक थे। जीवन के आदर्शों में उनकी आस्था थी ॥"
 —'अश्क' ('नई कहानियाँ', जुलाई '64, इटरव्यू)
- 99 The existentialists stress the basic elements in man, including the irrationality of the unconscious and subconscious act ××××× existentialism has no particular style or literary form associated with it " —The Reader's Companion to World Literature, p 158
- 100 'The historian of the inter-war years and of those we are now living is faced with a hopeless search for clues that are so far invisible, and that time alone can reveal, if they do indeed exist " —L. Cazamian A History of French Literature, p 382
- 101 "But what one misses in the literary scene is the presence of that poet who can prove us with the conclusive image of our condition and the prophetic image of that which we may attain to What we await is the poet whose individuality is strong enough " —The modern Age (A Pelican Book), p 472
- 102 " has not been chiefly ideological, it has been stylistic concerned with new ways of expressing them technical competence technical brilliance " —American Poetry in the twentieth century, p 24 (Issued by American Embassy)
- 103 काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ 4-7
- 104 आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी नया साहित्य नये प्रश्न, पृ 59, तथा एस. एन. दासगुप्ता फंडामेंटल्स ऑफ इंडियन आर्ट, पृ 11
- 105 डॉ नगेन्द्र आधुनिक हिन्दी नाटक, पृ 9
- 106 "The secret of poetic genius, its full truth, consists in at once being a poet and a critic, Kavi and Sahridaya, in the synthesis of the creative art and critical art Herein lies the great secret " —Kuppuswami Shastri Highways and Byways of Literary Criticism, p 14
- 107 With the increase of population the problem presented by the gulf between what is preferred by the majority and what is accepted as excellent by the most qualified opinion has become infinitely more serious and appears likely to become threatening in the near future For many reasons standards are much more in need of defence than they used to be It is perhaps premature to envisage a collapse of values —I. A. Richards Principles of Literary Criticism, p 36
- 108 साप्ताहिक हिन्दुस्तान, वर्ष 14, अंक 49
- 109 जयशंकर प्रसाद, पृ 20
- 110 वही, पृ 35

- 111 'प्रसाद और निराला' नामक लेख से ।
- 112 'कवि प्रसाद की काव्य-साधना' (ले—श्री रामनाथ 'सुमन'), पृ 356 से ।
- 113 हिंदी का सामयिक साहित्य, पृ 175, 178, 179
- 114 'प्रसाद जी की कविता' नामक लेख (डॉ० गुलाबराय द्वारा संपादित 'प्रसाद जी की कला' में संकलित) का उपसंहार ।
- 115 हिंदी-साहित्य उसका उद्भव और विकास, पृ 471, 474 तथा 'प्रसाद' का प्रसाद-अंक ।
- 116 हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ 836
- 117 कवि प्रसाद की काव्य-साधना, पृ 359
- 118 वही, पृ 359
- 119 वही, पृ 358
- 120 'सारस्वत', पृ 225
- 121 श्री महावीर अधिकारी द्वारा संपादित 'प्रसाद जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व', पृ 227 से
- 122 जयशकर प्रसाद चिन्तन व कला, पृ 21
- 123 प्रसाद का काव्य, पृ 497, तथा पृ 573
- 124 'प्रसाद और निराला' नामक लेख
- 125 जयशकर प्रसाद, पृ 86
- 126 वही, पृ 86
- 127 साहित्यावलोकन, पृ 73
- 128 कवि प्रसाद की काव्य-साधना, पृ 357
- 129 आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी का 'प्रसाद और निराला' नामक लेख
- 130 प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पृ 284
- 131 जयशकर प्रसाद, पृ 177
- 132 वही, पृ 173
- 133 वही, पृ 177
- 134 वही, पृ 27
- 135 'प्रसाद' का प्रसाद-अंक पृ 35
- 136 आधुनिक हिंदी नाटक
- 137 प्रसाद की नाट्य कला, पृ 44
- 138 'प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक' की 'प्रस्तावना'
- 139 जयशकर प्रसाद चिन्तन और कला, पृ 164
- 140 प्रसाद के नाटक, पृ 3
- 141 हिंदी कहानियों का विवेचनात्मक अध्ययन, पृ 153
- 142 'हिंदी कहानियों की शिल्प-विधि का विकास', पृ 228, 229, 230
- 143 'जयशकर प्रसाद जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व (म)' में 'प्रसाद जी का कृतित्व' नामक लेख
- 144 प्रसाद के उपन्यास और कहानियाँ, पृ 103, 242, 243
- 145 'काव्य और कला तथा अन्य निबंध' का 'प्राक्कथन', पृ 1, 2, 3
- 146 जयशकर प्रसाद, पृ 16
- 147 हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ 819, 820, 826, 834, 835
- 148 'कामायनी' नामक लेख, 'प्रसाद' का प्रसाद विशेषांक, पृ 35, 36
- 149 'प्रसाद और निराला' नामक लेख, तथा 'जयशकर प्रसाद'
- 150 'गद्यपद्य' में 'कामायनी' पर लेख
- 151 कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, विशेषतः प्रथम प्रकरण
- 152 पद, प्रसाद और मैथिलीशरण, प्रकरण 2, विशेषतः पृ 71 से 84
- 153 वाङ्मय विमर्श, पृ 345-46
- 154 'प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन' का 'उपसंहार'

- 155 दे—आचार्य बाजपेयी-कृत 'जयशकर प्रसाद', पृ 174
- 156 हिंदी नाट्य साहित्य, पृ 167-68 183, 186
- 157 परिव्राजक की प्रजा
- 158 प्रसाद जी के दो नाटक
- 159 'कामायनी में चरित्र-चित्रण' नामक लेख
- 160 'प्रसाद जी का कृतित्व' नामक लेख
- 161 प्रसाद के नाटकीय पात्र, भूमिका, पृ 5, 13
- 162 'प्रसाद जी की भाषा-शैली' नामक लेख
- 163 'प्रसाद की नाटक सबंधी धारणाएँ' नामक लेख
- 164 जयशकर प्रसाद (स इन्द्रनाथ मदान) में 'प्रसाद-साहित्य की राजनीतिक पृष्ठभूमि' नामक लेख, पृ 379-82
- 165 प्रसाद की नाट्यकला
- 166 प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक, पृ 101, 102, 103, 145, 163, 209-211
- 167 कामायनी एक पुनर्विचार, पृ 12, अधिकांश प्रकरणों के अंत, तथा 'अतंत' (उपसंहार)
- 168 प्रसाद के नाटक, पृ 39, 53, 56, 92-94, 96-166 177-79, 222 223, 230
- 169 प्रेमचन्द और गोर्की (संपादिका शचीरानी गुट्टू), पृ 118

परिशिष्ट

परिशिष्ट 2

प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त अंग्रेजी-शब्दावली

[शब्दों के आगे कोष्ठको में अंकित सख्याएँ रचनाओं के पृष्ठों का संकेत करती हैं]

छाया

बोतल, वार्निश (5), स्टेशन (बहुधा प्रयुक्त), सिगनेलर, इजिन (23), सेकंड क्लास, हटर, हटिंग, कोट, शोक हैण्ड, इन्स्पेक्शन, गुड इवनिंग, आफिस, लाइन-क्लियर (24), लेडी, योरोपियन (43), सिगार, 'ओ माई गाड', सो (45), राइफल (46), कैम्प (51), स्टाम्प (127), बिल (128), सीलोन (110), होटल (111), बैड (114), पोर्ट (115)।

प्रतिध्वनि

पिन्सिन (14), कोच (16), हटिंग, कोट, पाकेट (24), पालिश (31), लेम्प (33), बगला (43), पेन्शन (58)।

आकाशदीप

एक्सरेज, मील (45), होटल, बक्स (48), बाल, कार्निंस, स्विच (50), पिस्तौल (51), रसीद (68), टिकट, बेयरिंग (81), प्रेस, प्रूफ रीडर (82), क्लारनेट (92), फीट (94), इजीनियर (108), सिविलियन, कैम्प (110), पार्सल (113), स्लीपर (114), स्कूल (144), कालेज (145)।

आंधी

क्यूरीयो मर्चेन्ट, डाक (6), बेग (9, 10), मास्टर (11), हार्मोनियम (26), टार्च (35), ओवरकोट (39), मोटर (73), स्पीड (75), जूस (84), सिल्वर (94), बण्डल (98), साइकिल, ब्रेक, लेम्प (100), स्टीमर, एलिफैन्टा (102), गिलास (103), पुलिस (105), कुली (109)।

इन्द्रजाल

कार्निवल (25), बोयानिकल (27), जज, क्लेक्टर (45), ट्रेन (59), ड्राइवर, लारी, पेशनर, हार्न, मडगार्ड (62-63), सीट (64), डाक बगालिया (69), बटन (81), रेजिडेन्ट (95), लैस (96), कम्पनी (101), लेफ्टिनेन्ट (102), होटल (107), सूप (124)।

ककाल

मैच(22), पार्क(27), चिट(30), एक्सप्रेस(33), पोस्टकार्ड(35), ट्रेन(54), अस्पताल (59), सिनेमा, होस्टल (65), तौलिये, फुटबाल (67), बेन्च (72), डिग्री, प्रोफेसर (73), कोर्स (82), डाक्टर (89), टेम्परेचर (90), फेसक्रीम, टूथ पाउडर, ब्रश, बेग, हैण्डबेग, ट्रक (92), चर्च, मिस्टर, टेबुल (120), फुट (125), माडल (131), स्टीमर (136), सब-इन्सपेक्टर (149), क्लब, मजिस्ट्रेट (189), रोब (200), बोर्ड, स्कूल, क्लास (221), डार्लिंग (249), रिपोर्ट (260), जूरियो (264), चालान (295), टीन (296) ।

तितली

विन्चेस्टर-रिपोर्टर (11), मेस (18), बैरिस्टरी, डिप्लोमा (21), फाइन (22), गाउन (25), मिस(27), लालटेन(28), रेस (30), सोफा(32), नर्स (35), कलेक्टर, थियासोफिकल (41), नम्बर (59), स्टेशन, गार्ड, लाइन (60), बैंक (69), होम्योपैथी (73), मिशनरी, सोसाइटी, थेटर (89), साहब (107), रिफार्मेंटरी, प्रेक्टिस (109), डायरी (110), को-आपरेटिव बैंक (116), रेलवे लाइन (121), अफसर (123), बारिस्टरी (150), रजिस्ट्री (153), नोटबुक (157), जेल (180), हाफ पैन्ट, बूट (182), इन्स्पेक्टर (183), चिमनी (194), वारन्ट, फीस (211), बाजार (216), प्लेटफार्म, स्टेशन मास्टर (219), नोट (230), लोकोआफिस (225), रिकशा (234), अपील (243), सिविल मैरिज (251), फैन (274) ।

परिशिष्ट 1

प्रसाद के ग्रंथों की कालक्रमिक सूची

नीचे प्रसाद की रचनाओं के उन संस्करणों का, उनकी प्रकाशन-तिथियों के साथ, निर्देश किया गया है, जिनका प्रस्तुत प्रबंध के निर्माण में उपयोग हुआ है। रचनाएँ ऐतिहासिक अनुक्रम में रखी गयी हैं और उनके प्रथम प्रकाशन की तिथियाँ भी दे दी गयी हैं—

क्रम संख्या	रचना	प्रथम प्रकाशन की तिथि	हमारे द्वारा प्रयुक्त संस्करण	
			संस्करण संख्या	प्रकाशन तिथि
1	करुणालय	1912	पंचम	स 2007
2	छाया	1912	चतुर्थ	स 2010
3	कानन-कुसुम	1912	पंचम	स 2007
4	प्रेम-पथिक	1913	द्वितीय	
5	महाराणा का महत्त्व	1914	तृतीय	स 2005
6	राज्यश्री	1915	तृतीय	स 1988
7	चित्राधार	1918	द्वितीय	स 1985
8	झरना	1918	तृतीय	स 1991
9	विशाख	1921	षष्ठ	स 2012
10	अजातशत्रु	1922	पद्महवा	स 2012
11	प्रतिध्वनि	1922	चतुर्थ	स 2007
12	आसू	1926	अष्टम	स 2006
13	जनमेजय का नागयज्ञ	1926	प्रथम	स 1983
14	कामना	1927	द्वितीय	स 1992
15	स्कन्दगुप्त	1928	ग्यारहवा	स 2011
16	आकाशद्वीप	1929	पंचम	स 2011
17	ककाल	1929	सप्तम	स 2009
18	एक घूट	1929 (1930?)	पंचम	स 2011

19	चन्द्रगुप्त मौर्य	1931	नवम	स 2011
20	आधी	1931	चतुर्थ	स 2007
21	ध्रुवस्वामिनी	1934	प्रथम	स 1990
22	तितली	1934	अष्टम	स 2015
23	लहर	1935	चतुर्थ	स 2009
24	इन्द्रजाल	1936	तृतीय	स 2007
25	कामायनी	1936	प्रथम	स 1993
26	काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध	1939	प्रथम	स 1996

प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त अंग्रेजी-शब्दावली

[शब्दों के आगे कोष्ठको में अंकित संख्याएँ रचनाओं के पृष्ठों का संकेत करती हैं।]

छाया

बोतल, वार्निश (5), स्टेशन (बहुधा प्रयुक्त), सिगनेलर, इंजिन (23), सेकंड क्लास, हटर, हटिंग, कोट, शेक हैण्ड, इन्स्पेक्शन, गुड इवनिंग, आफिस, लाइन-क्लियर (24), लेडी, योरोपियन (43), सिगार, 'ओ माई गाड', सो (45), राइफल (46), कैम्प (51), स्टाम्प (127), बिल (128), सीलोन (110), होटल (111), बैड (114), पोर्ट (115)।

प्रतिध्वनि

पिन्सिन (14), कोच (16), हटिंग, कोट, पाकेट (24), पालिश (31), लेम्प (33), बगला (43), पेन्शन (58)।

आकाशदीप

एक्सरेज, मील (45), होटल, बक्स (48), बाल, कार्निंस, स्विच (50), पिस्तौल (51), रसीद (68), टिकट, बेयरिंग (81), प्रेस, प्रूफ रीडर (82), क्लारनेट (92), फीट (94), इजीनियर (108), सिविलियन, कैम्प (110), पार्सल (113), स्लीपर (114), स्कूल (144), कालेज (145)।

आंधी

क्यूरियो मर्चेन्ट, डाक (6), बेग (9, 10), मास्टर (11), हार्मोनियम (26), टार्च (35), ओवरकोट (39), मोटर (73), स्पीड (75), जूस (84), सिल्वर (94), बण्डल (98), साइकिल, ब्रेक, लेम्प (100), स्टीमर, एलिफैन्टा (102), गिलास (103), पुलिस (105), कुली (109)।

इन्द्रजाल

कार्निवल (25), बोटानिकल (27), जज, क्लेक्टर (45), ट्रेन (59), ड्राइवर, लारी, पेशनर, हार्न, मडगार्ड (62-63), सीट (64), डाक बगालया (69) बटन (81), रेजिडेन्ट (95), लैस (96), कम्पनी (101), लेफ्टिनेण्ट (102), होटल (107), सूप (124)।

ककाल

मैच(22), पार्क(27), चिट(30), एक्सप्रेस(33), पोस्टकार्ड(35), ट्रेन(54), अस्पताल (59), सिनेमा, होस्टल (65), तौलिये, फुटबाल (67), बेन्च (72), डिग्री, प्रोफेसर (73), कोर्स (82), डाक्टर (89), टेम्परेचर (90), फेसक्रीम, टूथ पाउडर, ब्रश, बेग, हैण्डबैग, ट्रक (92), चर्च, मिस्टर, टेबुल (120), फुट (125), माडल (131), स्टीमर (136), सब-इन्स्पेक्टर (149), क्लब, मजिस्ट्रेट (189), रोब (200), बोर्ड, स्कूल, क्लास (221), डार्लिंग (249), रिपोर्ट (260), जूरियो (264), चालान (295), टीन (296) ।

तितली

विन्वेस्टर-रिपोर्टर (11), मेस (18), बैरिस्टरी, डिप्लोमा (21), फाइन (22), गाउन (25), मिस(27), लालटेन(28), रेस (30), सोफा(32), नर्स (35), कलेक्टर, थियासोफिकल (41), नम्बर (59), स्टेशन, गार्ड, लाइन (60), बैंक (69), होम्योपैथी (73), मिशनरी, सोसाइटी, थेटर (89), साहब (107), रिफार्मेटरी, प्रेक्टिस (109), डायरी (110), को-आपरेटिव बैंक (116), रेलवे लाइन (121), अफसर (123), बारिस्टरी (150), रजिस्ट्री (153), नोटबुक (157), जेल (180), हाफ पैन्ट, बूट (182), इन्स्पेक्टर (183), चिमनी (194), वारन्ट, फीस (211), बाजार (216), प्लेटफार्म, स्टेशन मास्टर (219), नोट (230), लोकोआफिस (225), रिक्शा (234), अपील (243), सिविल मैरिज (251), फैन (274) ।

प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त उर्दू-शब्दावली

छाया

आफताब, बादी (6), बहस, जरूरत, हर्ज, साज (7), तहखाने (15), मालूम (18), औरत (23), इलाके (24), कागज (33), शर्त (37), बदोबस्त, तकलीफ (46), खानसामा (47), फीरोजी (48), बादशाह (83), साकी, शीराजी, हुजूर, बेगम, अदब, मेहराब (84), नौबतखाना, तख्त, मनसब, इनाम, हबै, तनख्वाह (85), गुलाम, खता, माफ, सजा, अर्ज, यादगार, मनसब, कुसूर, खिदमत, रुखसत, अता, बलद (87), सर्द, बुर्ज, मरतबे, मजूर, वजारत (88), फकत, कदमबोसी, हासिल, हुक्म, काबिल, नफरत, एहसानफरोश, उन्न, आका (89), बेइज्जती, फजूल, गोश्त (90), जिदगी (91), तख्त-ताऊस (95), नकाब, जिरहबख्तर, तबियत, नासाज, हाजिर, उफ (96), मुहासिबो, नामाकूल, परवाने, मुताबिक, फिसाद (97) ।

प्रतिध्वनि

फकीर (10), मुर्दा (19), बेपरवाह (23), शिकार (27), बाजार (30), दरवाजा (34), कैफियत (35), चीजें, खराब (35), महल्ले (36), दीवार (44), गर्द (44), मशहरी (45), बहाना (49), बुतपरस्तो (53), इस्लाम (53), पैगम्बर, हुक्म (53), फिक्र, बुत, परासिश, मीनार (54), पकाकर (56), गुलाम (57), मिजाज, हरामजादी (59), सनमकदा (61) ।

आकाशदीप

लिहाफ, होश, बर्क (53), फीरोज (54), खूनी बर्क (58), छावनी (69), पीकदान (70), आबाद (103), मुकदमे (118), बदमाश (110) ।

आंधी

तबियत (9), दिल्लीगी, आफ्त (23), सफरीबाजा (26), सलाम, ताबीज (27), खुमारी (36), कब्र (44), गुलाम (46), दरिम (47), दीनार (49), बरफ (50), जल्दबाज (105) ।

इन्द्रजाल

खून, यार (7), गायब (10), कसम (36), बुर्जों के तहखानों, कौवालो (40), लिफाफा (52),

मेज (53), मरम्मत (95), काफ़िरो (95), चोबदार (95), सलाम (95), हराम (103), बुते-काफ़िर (21), शायर (21), तथा खराद, सीना, चहलकदमी, खूब, बाजी, बदनाम, रोज आदि ।

कंकाल

सलाम, मुसलमानी (24), हुक्म, तालीम (25), कसम (27), बेगम (30), दालान (46), दरार (62), लगाम (64), बहार (66), पुश्त-दर-पुश्त (69), मालूम (70), बेबसी (89), रूमाल (90), रगसाजी (93), रुखाई (94), खाली (95), दिल (113), परदे (113), बदनाम (113), खुमारी, नशे (118), फूलदान (128), कलम (130), दारोगा (140), नशा (141), मामला (142), मेहरबानी, जान, जोखम, सौदा (142), तगादे, पुरजे (164), सिफारिश (187), शाहजादे, मुसाहिब (199), सुरमई, आदाब (202), मजार, पसे मार्ग, दामनेबाद (203), जमीन (204), निकाह (208), पेशकार (265), तकिया (272), ओफ (291), लबालब (95) ।

तितली

छावनी (15), शराब, खुमारी (18), बदमाश (19), महल, फबती (21), खबर (23), इनाम (24), शहर (30), दर्द, दुश्मनी, बेहद (31), आदाबअर्ज (33), मालिक, मर्जी (36), चश्मे, लौंडी (37), बदोबस्त (41), साफ हवा (43), बीबी (44), खानसामा (50), लावारिस, कानून (56), प्यादा, सलाम (58), शिकार (68), अदालत (69), तडप (77), दरबानी (89), बेदखल (96), बदमाश, सफाई (108), इजलास, सरकार (109), किताब गर्द, जिल्द (110), अफसर (123), हरामजादी (133), आवारा (133), मोटरखाना (134), चिक (144), नवाब (172), मुकदमा (175), हिस्सेदारी, दाखिल, खारिज, मुखतारनामा (179), पैरवी (184), मौज (186), दस्तावेज, जमानत (188), वकील, कर्ज (196), पाजी (230), शर्तों, माफी (239), नजराना (245) ।

इरावती

पसद (100) ।

परिशिष्ट 4

प्रसाद-साहित्य में प्रयुक्त विशिष्ट मुहावरे व कहावतें

छाया

एक म्यान मे दो तलवारो का न रह सकना (13), बदर और उसके गले मे हार (36), लज्जा से गड जाना (44), मिट्टी में मिलना (86), सीधी उगलियों से घी न निकलना (90), चाल चलना (118), हृदय पर पत्थर रखना (125) ।

प्रतिध्वनि

देवता कूच कर जाना (14), गले में काटे पडना (15), सूखे काठ सा होना (15), गुदडी का लाल (16), कानाफूसी करना (46) ।

आकाशदीप

खाल उधेडना (50), मुह न दिखाना (51), कान ऊचा करना (65), गड जाना (116), हाथ पकडना (123) ।

आंधी

रग उड जाना (10), दात भागना (37), पेट चलना (41), पिड छूटना (42), जमा का गडी होना (42), पैतरा काटकर चलना (75), आखो से शपथ दिलाना (105) ।

इन्द्रजाल

भूरा भेडिया (2), आठ बसन्त बीत गए (145) ।

कंकाल

मुह भारी करना (14), हाथ-पैर निकालना (26), डींग हाकना (31), भाड में जाना (34), चुटकी काट लेना (47), भारी मुह करना (48), फूलना (50), पैरो पर नाक रगडना, टट्टी की ओट में शिकार खेलना (57), फूक-फूक कर पैर रखना (82), भभक उठना (239), दातों तले होंठ दबाना (244), पैरों का आगे न पडना, पैर पृथ्वी में गड जाना (250), गला भर

आना (251), छक्के छूटना (267), कमर कसना (268), डेरा डाल देना (288), लम्बी तानना (294)।

तितली

दूध का धोया, जू न रेगना, दम तोड़ना (7), छुट्टी पाना (16), स्वप्न देखना (17), न गुड तीता न गुड मीठा (23), लट्टू होना (26), गले पडना (36), जवाब दे बैठना (41), हृदय का बोझ टल जाना (45), सात समुद्र तेरह नदी पार करना (46), भरोसे पर कूदना, सिट्टी भूल जाना (49), आखे तेरेना, छठी का दूध याद आना, आखें चढ़ना (54), बातें सुनना (55), पृथ्वी का घूमने लगना, जल उठना (59), टाग अडाना, मन ही मन हसना (76), गले में बछिया बाधना (83), सोलहो आने सच होना (97), भाड़ झोंकना, आख होना (103), नस ठीक करना, पाठ पढ़ाना, खून पीना (105), उधार खाए बैठना, बे-भाव की पडना, नोन-मिर्च लगाकर कहना (107), आखे हसना (117), रग चढ़ाना (118), आखें जलना, ठिकाना न होना (121), हवा फैलाना (123), छाती खोल कर चलना, (126), टक्कर लेना, अपने पैरों खड़े होना, आगा-पीछा न करना (140), उल्लू बनाना (142), कट जाना (144), पाला पडना (151), आपे में आना (153), चिकने पथ पर फिसलना (157), नाक चढ़ाना, मुह फेर लेना (158), सिर खाना, जल उठना (162), दूसरों के घर की कुडिया खटखटाना, धनासेठी बघारना, हाथी से प्राण बचाने जाकर बाघ के मुह में चला जाना (166), थप्पड़ लगना (167), फूटी आखें न देखना (168), रग-भग होना (170), समझ से कोसों दूर भागना, कोडा-सा लगना (171), परदा डालना, पैर की धूल होना (172), चार पैसे हो जाना, माथे पर कलक का टीका लगना, खून खौलना (173), नाच नचाना, बातों को उड़ाना (175), टुकड़ा तुड़वाना (179), मस्ती उतार देना, दात झड़ जाना (180), लगे हाथ समझाना (181), अगूठा दिखाना (183), चट कर जाना, बात बनाना, पानी के दाम जाना (185), जहर का घूट पीना, कान पर हाथ रखना (186), बरस पडना (203), अंतिम घडिया गिनना (205), तीन-तेरह होना (219), मुह पर कालिख लगना (225), हाथ-पैर चलाना (227), पाचों उगलिया घी में होना (228), काठ मार जाना (237), साचे में ढालना (241), अंतिम सासों गिनना (249), बड़े घर की हवा खाना, गुलछरें उड़ाना (263), दाल न गलना (267), साकल तुड़ाना (268)।

इरावती

रग मे भग होना (12), आख न खुलना (30), रग छाना (31), फैल जाना (70), काटा गडना (72), लबे होना (76), अपने में से बाहर आना (100), नाक सिकोडना (103)।

परिशिष्ट 5

ग्रंथानुक्रमणिका तथा अन्य सहायक सामग्री

1 जयशंकर प्रसाद की रचनाएँ

कविता	कामायनी, आसू, लहर, झरना, महाराणा का महत्त्व, प्रेम-पथिक, करुणालय, कानन-कुसुम ।
नाटक	स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी, अजातशत्रु, जनमेजय का नागयज्ञ, राज्यश्री, विशाख, कामना, एक घूट ।
उपन्यास	ककाल, तितली, इरावती ।
कहानी	आकाशदीप, इन्द्रजाल, आधी, प्रतिध्वनि, छाया ।
समीक्षा	काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध ।
अन्य	चित्राधार ।

2 प्रसाद-संबंधी समीक्षात्मक सामग्री

(क) शोध (पूर्ण तथा आनुषंगिक)

कविता

द्वारिकाप्रसाद सक्सेना	—कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन, सन् 1958
प्रेमशंकर	—प्रसाद का काव्य, स 2012
भवरलाल जोशी	—कामायनी में शैव दर्शन (अप्रकाशित)
रामलाल सिंह	—कामायनी अनुशीलन, तृ स, स 2010

नाटक

जगदीशचन्द्र जोशी	—प्रसाद के ऐतिहासिक नाटक, स 2016
जगन्नाथप्रसाद शर्मा	—प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन, पंचम संस्करण, स 2017

उपन्यास-कहानी

सुशीला देवी-विमला देवी	—प्रसाद के उपन्यास और कहानियाँ, प्र स
------------------------	---------------------------------------

विविध

किशोरीलाल गुप्त	—प्रसाद का विकासात्मक अध्ययन, स 2009
किरण कुमारी गुप्ता	—हिदी कविता मे प्रकृति-चित्रण, प्र स
केसरी नारायण शुक्ल	—आधुनिक काव्यधारा, चतुर्थ संस्करण, सन् 1961
दशरथ ओझा	—हिदी नाटक उद्भव और विकास
पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश'	—हिदी गद्य काव्य, सन् 1956
प्रेमनारायण शुक्ल	—हिदी साहित्य के विविध वाद, प्र स
ब्रह्मदत्त शर्मा	—हिदी कहानियों का विवेचनात्मक अध्ययन
लक्ष्मीनारायण लाल	—हिदी कहानियों की शिल्प-विधि का विकास
शभूनाथ सिंह	—हिदी महाकाव्य स्वरूप और विकास, सन् 1956

(ख) प्रसाद पर समीक्षात्मक सामग्री

पूर्ण ग्रंथ

कन्हैयालाल सहल—

विजयेन्द्र स्नातक	—कामायनी-दर्शन
कृष्णानन्द गुप्त	—प्रसाद के दो नाटक
केदारनाथ शुक्ल	—प्रसाद की कहानिया
गजानन माधव 'मुक्तिबोध'	—कामायनी एक पुनर्विचार, सन् 1961
जगदीशनारायण दीक्षित	—प्रसाद के नाटकीय पात्र, स 2004
नगेन्द्र	—कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, सन् 1962
नन्ददुलारे वाजपेयी	—जयशंकर प्रसाद, संशोधित संस्करण, स 2015
परमेश्वरीलाल गुप्त	—प्रसाद के नाटक, सन् 1956
फतहसिंह	—कामायनी सौंदर्य, सन् 1948
भोलानाथ	—कवि प्रसाद, सन् 1958
राजेश्वरप्रसाद अर्गल	—प्रसाद की नाट्य कला, प्र स
रामनाथ 'सुमन'	—कवि प्रसाद की काव्य-साधना, सन् 1938
रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'	—प्रसाद के तीन ऐतिहासिक नाटक, प्र स
रामप्रकाश अग्रवाल	—स्कन्दगुप्त समीक्षा, प्र स
रामरतन भटनागर	—कवि प्रसाद, कामायनी, द्वि स 1950, प्रसाद की विचारधारा, सन् 1951, प्रसाद का जीवन और साहित्य

विजयेन्द्र स्नातक-

रामेश्वरलाल खण्डेलवाल	—महाकवि प्रसाद, द्वि स, सन् 1958
विनयमोहन शर्मा	—कवि प्रसाद आसू तथा अन्य कृतिया
विनोदशंकर व्यास	—प्रसाद और उनका साहित्य
सुधाकर पाण्डेय	—प्रसाद की कविताएँ, सन् 1958
हरदेव बाहरी	—प्रसाद-काव्य-विवेचन, सन् 1958
हरस्वरूप माधुर	—कथाकार जयशंकर प्रसाद, सन् 1955

आनुषंगिक

इलाचन्द्र जोशी
कन्हैयालाल सहल
जगन्नाथप्रसाद शर्मा

नगेन्द्र

नन्ददुलारे वाजपेयी
बच्चनसिंह
ब्रजरत्नदास
मुशीराम शर्मा
रामधारीसिंह 'दिनकर'
रामरजपाल द्विवेदी
विनयमोहन शर्मा
विश्वनाथप्रसाद मिश्र
विश्वम्भरनाथ उपाध्याय
श्रीकृष्णदास
सुमित्रानन्दन पत

- साहित्य-सर्जना
- आलोचना के पथ पर, विवेचन, सन् 1953
- कहानी का रचना-विधान, सन् 1956, हिंदी की गद्य शैली का विकास
- विचार और विश्लेषण, सन् 1955, आधुनिक हिंदी नाटक, (पंचम संस्करण), स 2012
- आधुनिक काव्य रचना और विचार
- हिंदी नाटक, सन् 1958
- हिंदी नाट्य साहित्य, तृ स
- सारस्वत, स 2017
- पत, प्रसाद और मैथिलीशरण गुप्त, सन् 1958
- प्रसाद और पत का तुलनात्मक अध्ययन, स 2014
- साहित्यावलोकन, दृष्टिकोण, सन् 1950
- हिंदी का सामयिक साहित्य, स 2008
- आधुनिक हिंदी कविता सिद्धांत और समीक्षा
- हमारी नाट्य परंपरा
- गद्य पथ, 'पल्लव' की भूमिका

3 समीक्षा सैद्धांतिक और व्यावहारिक**संस्कृत ग्रंथ**

अभिनवगुप्त
आनन्दवर्धन

कुन्तक

जगन्नाथ

दण्डी

धनजय

भरत

भामह

मम्मट

राजशेखर

वामन

विश्वनाथ

क्षेमेन्द्र

हिन्दी ग्रंथ .

अवध उपाध्याय

कन्हैयालाल पोद्दार

- अभिनव भारती
- ध्वन्यालोक
- वक्रोक्ति जीवित
- रसगंगाधर
- काव्यादर्श
- दशरूपक
- नाट्यशास्त्र
- काव्यालंकार
- काव्यप्रकाश
- काव्यमीमांसा
- काव्यालंकार सूत्र
- साहित्यदर्पण
- औचित्यविचार चर्चा

- नवीन पिंगल, चतुर्थ संस्करण, स. 2005
- काव्यकल्पद्रुम (रसमंजरी), पंचम संस्करण, स 2004

- केशवप्रसाद मिश्र —‘मेघदूत’ (हिदी अनुवाद) की ‘प्रस्तावना’
गुलाबराय —सिद्धात और अध्ययन
तारकनाथ बाली —रस-सिद्धात की दार्शनिक और नैतिक व्याख्या, सन् 1964
नगेन्द्र —भारतीय साहित्यशास्त्र की भूमिका, सन् 1955, ‘हिदी वक्रोक्ति जीवित’, स 2012, ‘हिदी ध्वन्यालोक’, सन् 1952, ‘काव्यालकार सूत्र’, ‘काव्य में उदात्त तत्त्व’ 1958 ‘अरस्तू का काव्यशास्त्र’ स 2014, आदि ग्रथों की भूमिकाएँ, तथा विचार और अनुभूति, सिद्धान्त और अध्ययन, सन् 1951, भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा, स 2013
- नन्ददुलारे वाजपेयी —हिदी साहित्य बीसवीं शताब्दी, सन् 1962, आधुनिक काव्य रचना और और विचार, सन् 1962, आधुनिक साहित्य, द्वि स, स 2013, नया साहित्य नये प्रश्न, सन् 1959
- परमेश्वरानन्द शास्त्री —अलकार कौमुदी
बलदेव उपाध्याय —भारतीय साहित्यशास्त्र, खंड 1 (द्वि स), स 2007, खंड 2, स 2005
- मुशोराम शर्मा ‘सोम’ —‘प्रथमजा’, सन् 1953
रामचन्द्र शुक्ल —रसमीमासा, तृ स, 2017, चिन्तामणि, भा 1, स 2000, हिदी साहित्य का इतिहास, स 1997, काव्य में रहस्यवाद, स 1986, जायसी ग्रंथावली की भूमिका, सूरदास, स. 2000
- रामदहिन मिश्र —काव्य-दर्पण, काव्यालोक
रामनरेश वर्मा —वक्रोक्ति और अभिव्यजना, स 2008
रामबहोरी शुक्ल —काव्यप्रदीप, अष्टम संस्करण, सन् 1952
रामरतन भटनागर —मूल्य और मूल्यांकन, सन् 1952
रामविलास शर्मा —‘निराला’, तृ स, सन् 1962
लक्ष्मीनारायण ‘सुधाशु’ —काव्य में अभिव्यजनाविवाद
विनयमोहन शर्मा —साहित्यावलोकन, स. 2009, साहित्य, शोध और समीक्षा, सन् 1961
- विनोदशंकर व्यास —उपन्यास कला, सन् 1956
विश्वनाथप्रसाद मिश्र —वाङ्मय विमर्श, स 2014
शचीरानी गुर्दू —प्रेमचन्द और गोर्की (संपादित)
श्यामसुन्दरदास —साहित्यालोचन, प स, स 1995
सदगुरुशरण अवस्थी —बुद्धितरंग
सत्यदेव चौधरी —काव्यशास्त्रीय निबन्ध, सन् 1964
हजारीप्रसाद द्विवेदी —हिदी साहित्य उसका उद्भव और विकास, सन् 1952, सूर साहित्य, सन् 1956

अंग्रेजी ग्रंथ

- Aber Crombie, L —Principles of Literary Criticism, 1959
 Abrams, M H —The Mirror and the Lamp
 Albert D Van Nostrand —Literary Criticism in America, 1957
 Arnold, Mathew —Essays in Criticism, Second Series, 1935
 Boris Ford —The Modern Age, 1961 (Edited)
 Bradley, A C —Oxford Lectures on Poetry, 1959
 Cazamian, L —A History of French Literature, VI ed , 1960
 Daiches, David —Critical Approaches to Literature, 1961
 Eliot, TS —The use of Poetry and the use of Criticism
 MCMLIX
 Entwistle, A R —The Study of Poetry, 1932
 Forster, E M —The Aspects of a Novel, 1927
 Hudson, WH —An Introduction to the Study of Literature,
 1954
 Kuppaswami Shastri —Highways and Byways of Literary Criticism
 Levis, C Dey —A Hope for Poetry
 Pope, Alexander —An Essay on Criticism, 1925
 Read, Herbert —Collected Essays in Literary Criticism, 1950
 Richards, I A —Principles of Literary Criticism, 1961
 Saintsbury, George —Loca Critici, 1903
 Scott, James, R A —The Making of Literature, 1940
 Shastri, A C —Studies in Sanskrit Aesthetics, 1952
 Tagore, Rabindranath —Sadhana, 1947 , Personality, 1948
 Welleck and Warren —Theory of Literature, 1955
 Worsfold, WB —Principles of Criticism, 1923, Judgment in
 Literature, 1937
 Young Philip —American Poetry in the Twentieth Century

4 धर्म, दर्शन व कला

- ऋग्वेद —सातवलेकर, सन् 1957
 उपनिषद् —ऐतरेय, कठ, केन, छान्दोग्य, तैत्तिरीय, प्रश्न, माण्डूक्य,
 मुण्डक, बृहदारण्यक, श्वेताश्वतर
 अन्नपट्ट —तर्क-संग्रह
 अभिनवगुप्त —परमार्थसार (योगराज की टीका सहित), स 1973,
 तत्रसार, स. 1918

ईश्वरकृष्ण	—साख्यकारिका (हरिदास सस्कृत ग्रथमाला-120) सन् 1960
उदयनाचार्य	—न्यायकुसुमाजलि (आचार्य विश्वेश्वर की हिदी व्याख्या), सन् 1962
केशव मिश्र	—तर्कभाषा
जीवगोस्वामी	—उज्ज्वलनीलमणि, सन् 1932
दीवानचद	—पश्चिमी दर्शन
धर्मेन्द्रनाथ शास्त्री	—विश्वनाथ तर्कपचानन की 'न्यायसिद्धान्त मुक्तावली की टीका', सन् 1953
नागेश	—स्फोटवाद
पतञ्जलि	—योगसूत्र
बलदेव उपाध्याय	—भारतीय दर्शन, स 1948
भर्तृहरि	—वाक्यपदीयम् (ब्रह्मकाण्डम्)
भीखनलाल आत्रेय	—प्रकृतिवाद-पर्यालोचन (अभिभाषण), स 1998
राहुल साकृत्यायन	—दर्शन-दिग्दर्शन, स 1944
रूप गोस्वामी	—श्री हरिभक्तिरसामृतसिन्धु, स 1988
वादरायण	—ब्रह्मसूत्र
विश्वनाथ तर्कपचानन	—न्यायसिद्धान्त मुक्तावली (डॉ धर्मेन्द्रनाथ शास्त्री जी की व्याख्या)
विश्वनाथ शास्त्री	—कणादगौतमीयम्, स 2010
विश्वम्भरनाथ उपाध्याय	—हिदी साहित्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि, स. 2012
शान्तिप्रकाश आत्रेय	—भारतीय तर्कशास्त्र
सत्यकाम वर्मा	—भाषा-तत्त्व और वाक्यपदीय, सन् 1964
स्वामीजी महाराज	—क्षेमराज के 'प्रत्यभिज्ञाहृदयम्' का हिदी अनुवाद
सोमानन्द	—शिवदृष्टि (उत्पलदेव की वृत्ति सहित, सन् 1934)
सदानन्द	—वेदान्त-सार
सम्पूर्णानन्द	—चिद्विलास
सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त	—सौंदर्य तत्त्व (डॉ आनन्दप्रकाश दीक्षित का अनुवाद), स 2017
हरद्वारीलाल शर्मा	—सौंदर्यशास्त्र, सन् 1953
हरवशसिंह शास्त्री	—सौंदर्यविज्ञान
Bhagwan Das	—The Science of the Emotions, III ed, 1924
Bosanquet, Bernard	—A History of Aesthetic, 1949
Chatterji and Datta	—An Introduction to Indian Philosophy, 1950
Chatterji, J C	—Kashmir Shaivism, 1962
Clive Bell	—Art
Collingwood, R G	—The Idea of Nature, 1957

- Coomaraswamy,
Anand K —Transformation of Nature in Art, 1956
Croce, Benedetto —Aesthetic, V ed , 1960
Dasgupta, S N —Fundamentals of Indian Art, 1954, 1960
Devenport Russel W —Dignity of Man
Deussen, Paul —The Philosophy of the Upanishads, 1908
Evelyn Underhill —Mysticism
Maurice Cornforth —Philosophy for Socialists
Munshi, K M —Our Greatest Need and other Addresses
Pandeya, K C —Indian Aesthetics, 1950 , Abhinavagupta
An Historical and Philosophical Study,
II ed , 1963
Pandeya, R C —The Problem of Meaning in Indian
Philosophy
Plato —Symposium (Penguin Classics), 1951
Radhakrishnana, S —(Philosophy Eastern and Western (Edited)
Sinha, J N —History of Indian Philosophy, Vol I, 1952 ,
Vol II, 1956 , A Manual of Psychology
Tolstoy, Count Leo —What is Art?, 1950
Toynbee, Arnold J —Greek Historical Thought, 1952
Will Durant —The Mansions of Philosophy, 1929 The
Story of Philosophy, 1933

5 कोश-साहित्य, अभिनन्दन ग्रंथ आदि

- कालिदास ग्रंथावली (स—सीताराम चतुर्वेदी), स 2007
सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रंथ, सन् 1956
सुधाकर पाण्डेय —प्रसाद काव्यकोश
हरदेव बाहरी —प्रसाद साहित्य कोश, स 2014
हिंदी साहित्य कोश —ज्ञानमण्डल, वाराणसी, स 2015
अमरकोश —सन् 1918
Dictionary of World
Literature —Joseph T Shipley, 1963
Encyclopaedia Britannica —XIV edition
Sanskrit-English
Dictionary —V S Apte, 1963
The Readers Companion to World Literature (A mentor book, 1961)

6 शोध-तत्र

- नगेन्द्र — अनुसंधान और आलोचना, सन् 1961
 सावित्री सिन्हा — अनुसंधान का स्वरूप (संपादित), सन् 1954
 विजयेन्द्र स्नातक/सावित्री सिन्हा — अनुसंधान की प्रक्रिया, सन् 1960
 हिन्दी-अनुशीलन का शोध विशेषांक ।
 साहित्य-सदेश का शोध विशेषांक ।

7 सम्पादन-सकलन

- इन्द्रनाथ मदान — जयशंकर प्रसाद चिन्तन और कला, सन् 1956
 गुलाबराय — प्रसाद जी की कला
 नगेन्द्र — मेठ गोविन्ददास अभिनदन ग्रन्थ
 निर्मल तलवार — प्रसाद, स 2020
 महावीर अधिकारी — प्रसाद जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व, सन् 1955

8 पत्र-पत्रिकाएँ

- अनुशीलन (प्रयाग) — जुलाई-दिसम्बर, 1962
 आलोचना — अक सख्या 8, 19, 25, 27, 28, 29, 30
 क ख ग (प्रयाग) — सन् 1963-64 के अक
 जनभारती (कलकत्ता) — प्रसाद अक (भाग 1-2)
 त्रिपथगा (लखनऊ) — फरवरी, 1957 —
 धर्मयुग — 31 मई, 1964 तथा 7 जून 1964
 प्रसाद (वाराणसी) — प्रसाद विशेषांक
 नागरीप्रचारिणी पत्रिका (वाराणसी) — केशव-स्मृति अक, सवत् 2018 के 1 से 4 अक, स 2019 का अक 3
 युगचेतना (लखनऊ) — विश्व सस्कृति अक
 राष्ट्रवाणी (पूना) — सितम्बर, 1960 का अक
 वातायन (बोकारनेर)
 समालोचक (आगरा) — सौन्दर्यशास्त्र विशेषांक
 सरस्वती सवाद — प्रसाद विशेषांक
 सागर विश्वविद्यालय पत्रिका — (वर्ष 3, अक 3 में डॉ राममूर्ति त्रिपाठी का 'प्रसाद और काम' नामक लेख
 साहित्य सदेश — प्रसाद विशेषांक
 हिन्दुस्तान (साप्ताहिक) (नई दिल्ली)

परिशिष्ट 6

आचार्य पं. नन्ददुलारे वाजपेयी और लेखक के बीच हुए पत्र-व्यवहार से उद्धृत अंश

प्रश्न 1 प्रकृति के माध्यम से व्यक्त अज्ञान के प्रति जिज्ञासा-भाव प्रकृति-विषयक कवि-चेतना की किस अवस्था का द्योतक है? क्या प्रकृति के प्रति कवि का पूर्ण तादात्म्य उस विकास-सरणि के दार्शनिक जिज्ञासात्मक उत्कर्ष का द्योतक नहीं है जो इन्द्रिय सौख्य या प्रेयानुभूति से आरंभ होती है? प्रेयानुभूति > अदृश्य सत्ता का प्रकृति में प्रतीक-रूप में दर्शन > दार्शनिक जिज्ञासा—क्या यह विकास-क्रम प्रकृति-विषयक कवि-चेतना के विकास का निसर्ग-सिद्ध रूप है? संभवतः बहुसर्वार्थ की विकास-सरणि यही रही है। आपके विचार में, इस दृष्टि से रहस्यवादी दार्शनिक कवि प्रसाद की स्थिति कैसी मानी जानी चाहिए?

उत्तर 1. प्रकृति-विषयक प्रसाद की रचनाओं में सौंदर्य के प्रति आकर्षण और उस सौंदर्य के विषय की तात्त्विक जिज्ञासा तो मिलती है, परंतु प्रकृति के प्रति रहस्यवादियों का सर्वात्मवादी दृष्टिकोण प्रसाद में विकसित नहीं हुआ है। इसीलिए कहा गया है कि प्रसाद मुख्यतः मानव और मानवीय भावनाओं के कवि है। बहुसर्वार्थ का प्रकृति संबंधी दृष्टिकोण कदाचित् अधिक गंभीर और रहस्योन्मुख है। प्रसाद का रहस्यवाद मानव अनुभूतियों पर अधिक आश्रित है—प्रकृति पर कम।

प्रश्न 2 क्या प्रत्यभिज्ञा जीवन-दृष्टि ही प्रसाद-साहित्य की एकमात्र दार्शनिक पीठिका है? अन्य किन भारतीय जीवन-दृष्टियों व पश्चात्त्य नवीन दर्शनों का दूर-पास का संबंध दिखलाना प्रसाद की मूल जीवन-दृष्टि के उद्घाटन के लिए उचित होगा? समन्वय का 'शॉर्ट कट' पकड़ना संभवतः उचित न समझा जाय, क्योंकि "विचारों व विश्वासों की निर्बलता प्रायः समस्त समझौतों के मूल में रहा करती है।"—'आधुनिक साहित्य', पृ 79

उत्तर 2. प्रसाद-साहित्य की दार्शनिक पीठिका निश्चय ही प्रत्यभिज्ञा-दर्शन से निर्मित है, परंतु साधन रूप में प्रसाद ने प्रेम, करुणा और शक्ति के तत्त्वों को भी सन्निविष्ट किया है। उनका मार्ग व्यष्टि से सीधे 'अहता' पर पहुंचने का नहीं है—वरन् व्यष्टि से समष्टि (इदम्) को पार करते हुए 'अह' पर पहुंचने का है। इस सरणि को ग्रहण करने के कारण प्रसाद-साहित्य में प्रेम, करुणा आदि के तत्त्व उपलब्ध होते हैं। इन साधनों के द्वारा कर्मयोग का आदर्श निर्मित हुआ है, जिससे 'इद' की भूमिका आयी है और तब प्रत्यभिज्ञा द्वारा

‘अह’ तत्त्व का (या ‘अह’ का) परिचय मिला है। अतएव प्रसाद दर्शन में ‘इद’ की भूमिका पर प्रेम एव करुणा द्वारा सभूत कर्मयोग की सन्स्थिति पायी जाती है। प्रसाद जी में पश्चिमी दर्शन का कोई उल्लेखनीय स्वरूप या प्रभाव नहीं दिखायी देता। आचार्य शुक्ल ने प्रेम-मार्गी साधना को सेमेटिक धर्म का प्रभाव माना है—पर प्रसाद जी इसका निषेध करते हैं।

प्रश्न 3. क्या तुलना शोध-प्रक्रिया का अनिवार्य अंग है ही? ऐसा है तो प्रक्रिया-निर्वाह के लिए देश-काल के व्यापक फलक पर प्रसाद को समझने के लिए (अवश्य ही इस भार से मैं दुर्बल पिचक जाऊंगा, पर तत्र की मांग है।) कालिदास तुलसीदास तथा रवीन्द्रनाथ और पश्चिम से दान्ते (प्रो साहनी की सम्मति में प्रसाद से तुलनीय एकमात्र यूरोपीय कवि) से तुलना करना (अत्यंत मोटी रेखाओं में) उपयुक्त होगा? प्रबन्ध के मुख्य कलेवर में तो यह उत्तरदायित्व अत्यंत दुर्बल होगा। इन प्रकाश-पुर्जों के प्रति कही प्रमाद न हो जाय। क्या परिशिष्टों के रूप में यह कार्य ठीक रहेगा?

उत्तर 3 तुलना शोध-प्रक्रिया का अनिवार्य अंग नहीं है—सो भी भिन्न देशकाल की दार्शनिक या साहित्यिक भूमि की तुलना तो अयथास्थान भी हो जाती है। प्रसाद दर्शन और काव्य की भूमिका पर कालिदास और रवीन्द्र से अवश्य तुलनीय हो सकते हैं। आप चाहें तो इन दोनों से प्रसाद की साहित्यिक और वैचारिक तुलना कर सकते हैं। आधुनिक हिंदी कवियों में निराला के दर्शन और काव्य से भी प्रसाद के दर्शन और काव्य की तुलना की जा सकती है।

प्रश्न 4 क्या प्रबन्ध की भूमिका में शोध-तत्र (प्रविधि की नहीं, प्रक्रिया की) की भी चर्चा आवश्यक है?—विशेषतः जबकि आपने निर्धारित विश्वविद्यालयीय अनुबन्धों से आगे जाकर शोध-दृष्टि को पुष्ट-समृद्ध करने की दिशा में नवीन स्फूर्तियाँ प्रदान की हैं (‘अनुशीलन’, अक्टूबर-दिसम्बर, 1961)?

उत्तर 4 शोध-तत्र की चर्चा अनावश्यक है, परन्तु आपकी भूमिका में अपने प्रबन्ध की रूपरेखा और पद्धति-निर्देश और उसका औचित्य दिखाना सगत होगा।

प्रश्न 5. प्रसाद के साहित्यिक कृतित्व के मूल्यांकन के लिए अभीष्ट सभी विशिष्ट आधारों का समाहार मुझे आपके इस अत्यंत व्यापक व सतोषजनक ‘निकष’ में प्राप्त हुआ है—“किसी काव्य या साहित्यिक कृति का श्रेष्ठत्व किसी संवेदन या रस विशेष में नहीं है, बल्कि उस संवेदन की मनोवैज्ञानिक प्राजलता, पुष्टता और गहराई में है।”—‘नया साहित्य नये प्रश्न’, भूमिका (निकष), पृ 29। साथ ही एक ओर ‘काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है’ (प्रसाद और दूसरी ओर ‘अध्यात्म शब्द की, मेरी समझ में, काव्य या कला के क्षेत्र में कही कोई जरूरत नहीं है’ (आचार्य शुक्ल, ‘चिन्तामणि’, भाग 1) — दो रसाचार्यों की साहित्य-मूल्य-विषयक इन धारणाओं में क्या कोई सगति बैठ सकती है? और बैठ सकती है तो कैसे?

उत्तर 5. प्रसाद-साहित्य के मूल्यांकन में संवेदनों की मनोवैज्ञानिक प्राजलता, प्रखरता और गहराई—तो मुख्य आधार हो सकते हैं, परन्तु कला-पक्ष पर भी कुछ कहने की आवश्यकता होगी। इन दोनों के योग से मूल्यांकन अधिक सतुलित हो सकेगा। आपने प्रसाद और शुक्ल जी के दो वाक्य उद्धृत कर उनमें सगति देखने की सभावना का प्रश्न किया है। यह तो स्पष्ट है कि प्रसाद अध्यात्म की भूमिका से सबद्ध हैं और शुक्ल जी बुद्धिवादी

विचारक हैं। वे 'व्यक्त सत्ता' से बाहर 'अव्यक्त' में काव्य का सस्थान नहीं देखते—परंतु इस प्रकार के विचार उन्होंने आधुनिक रहस्यवादी कवियों की गतिविधि को देखकर प्रकट किये हैं। शुक्ल जी अव्यक्त को चितन का विषय मानते हैं—काव्य का नहीं। प्रसाद जी काव्य को आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति कहते हैं। अनुभूति शब्द व्यक्त सत्ता से असंपृक्त नहीं हो सकता। अतएव इन दोनों विचारकों में दृष्टिभेद होते हुए भी आत्यंतिक विच्छेद नहीं है। अन्यथा मीराबाई, सूरदास जैसे कवियों के आध्यात्मिक काव्य पर शुक्ल जी इतनी अनुकूल समीक्षा कैसे करते? परंतु आप इस प्रश्न को मूल्यांकन के प्रकरण में न भी लें तो भी काम चल सकता है।

प्रश्न 6 रूपों के क्षेत्र में प्रसाद का विशिष्ट प्रदेय आपकी दृष्टि में क्या है? विशेषतः उपन्यास और कहानी के स्थापत्य-पक्ष में।

उत्तर 6. साहित्य-रूपों के क्षेत्र में प्रसाद ने बाह्य सभार को हटाकर अधिक अंतरंग आधार ग्रहण किया है। अतएव प्रसाद के साहित्य-रूपों की परीक्षा अंतरंगता के स्तर पर ही हो सकेगी। पूर्ववर्ती प्रायः सभी रचयिता बहिरंग आधारों को प्रमुखता देते रहे हैं। प्रसाद का मुख्य प्रदेय अंतरंग तथ्यों पर साहित्य रूपों का निर्माण करने में है। उनके पास उपन्यास और कहानी का पूर्व-निर्धारित ढांचा नहीं है, बल्कि वे पात्रों एवं चरित्रों को केंद्र में रखकर ही अपने कथा-स्थापत्य का निर्माण करते हैं।

(जनवरी-फरवरी, 1964)

दिवंगत आचार्य प. नन्ददुलारे वाजपेयी जी के ये उत्तर उनकी अनुमति से यहाँ साभार उद्धृत हैं।

—लेखक

• • •